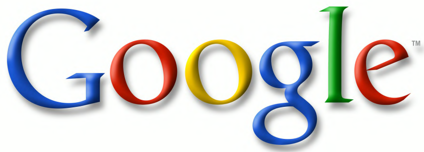


ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO SETTIMO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-SEPTIÈME

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
A spese dell'Instituto
1875

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1875

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1875

VOLUME ENTIER

CENNI SULL' ANTICA ALESSANDRIA TRATTI DAL PSEUDO-CALLISTENE.

(Tav. d' agg. A)

Per la topografia e per l'onomastica topografica alessandrina, non è stata mai o quasi mai adoperata la vita d' Alessandro del Pseudo-Callistene scritta evidentemente sul luogo: e ciò dicendo di un autore edito nei tempi nostri, mi riferisco naturalmente alle piante e restituzioni a' tempi nostri proposte o divulgate dal Parthey, dal Larsow, da Mahmud-Bey, dal Kiepert, da William Smith e dal Prokesch-Osten [1]. Ora egli è vero che l'autore è de' più recenti e favolosi, nè merita facile credenza come un Cesare o Strabone; che il testo suo quale ci è pervenuto è singolarmente guasto, dove parla d'Alessandria; infine che le notizie contenutevi difettano per lo più di riscontri. Cionondimeno

1 *Alexandr. Museum* 1838. - *Festbriefe des heil. Athanas.* - *Bull. de l'Inst. Egyptien* 1866-69, n. X. - *Zur Topographie des alten Alexandria,* 1872. - *Dictionary of Greek and Rom. Geogr.* 1869, I, *Alexandreia.* - *Nilfahrt,* 1874, p. 113.

parmi che abbiamo testimonianze od argomenti che bastino a dimostrarne l'esattezza ed il pregio, nonchè la verità di queste parole del Mai nell'edizione di Giulio Valerio traduttor latino del nostro [1]: ***in omni fabula insunt, quasi laminae argenteolae, veritatis alicuius vestigia.***

La leggenda attribuisce ad Alessandro due progetti in sull'atto di fondare la nuova città: il primo, gigantesco e romanzesco, manifestamente immaginato dalla leggenda onde spiegare l'origine della cosidetta privilegiata *regione alessandrina* [2], sarebbe stato che la città stessa coprisse questa regione tutta quanta. Ma poscia avendo ristretto, per consiglio de' suoi architetti, i limiti già ideati, Alessandro approvò finalmente questi confini (I, 31): cioè a ponente, *il Drago verso il tratto di terra Tafosiriaco* [3] tra il mare ed il lago; a levante, *il fiume Agathodemone verso Canopo;* dal lato, come si vedrà, del mare e del porto grande *il Bendideion* e dalla parte di terra e del lago i borghi di *Eurylochos* e di *Melanthios*. Di questi punti estremi d'Alessandria, ve n' ha uno che è pienamente confermato da altri scrittori. Infatti troviam detto *Bendideion* il luogo, situato presso la porta della città, dove S. Marco sbarcò venendo da Cirene, e *Bendideion* il luogo d'Alessandria dove Sinesio imbarcossi per la Cirenaica [4]. Quindi non v'è dubbio ch' esso si debba

[1] *Itinerarium Alexandri* etc., 1818, p. 97.

[2] Ptol. IV, 5, 46 Nobbe. Plin. n. h. V, 9, 49 Sillig; v. Kuhn, *Die städtische und bürgerliche Verfassung des Röm. Reichs* 1865, II, p. 477.

[3] Cf. per la ταινεῖα Tafosiriaca l'Egitto di Tolemeo in Parthey, *Zur Erdkunde Aeg.* (tav. IV).

[4] Molini, *de Vita et Lipsanis S. Marci Ev.* Roma, 1864, p. 173. Synes. *Epist.* 4. — Cf. Epiph. *Haeres.* 69, 2.

collocare sul porto e precisamente tra l'*Emporio* e l'*Eptastadio*, là dove Strabone (XVII, 794) colloca le stazioni delle navi (τὰ νεώρια). Ed è ovvio che il nome accenna ad un tempio della dea trace *Bendis* (situato dunque nel pireo d'Alessandria come in quello di Atene [1]), avendo l'antico tempio dato nome al quartiere. Così il *Caesareion*, magnifico tempio Alessandrino eretto a Cesare Epibaterio [2], servì poi a indicare una regione della città, come lo attesta la chiesa fabbricatavi ai tempi di S. Atanasio, la quale trovasi detta non solo *Cyriacon*, ma anche *la chiesa grande del Caesarium*, e meglio l'ospizio per i poveri, costrutto *in loco qui dicitur Caesarium* da S. Giovanni l'Elemosiniere [3]. Così il nome di *Poseidion*, tempio di Nettuno, situato sul porto grande, come i due precedenti [4], diventò esso pure regionale [5]. Così quello di *Angelium*, nell'età cristiana, ove fu il sepolcro di San Marco [6]. Chi sa dunque che il nome del *Bruchion*, celebre regione d'Alessandria, che ci fu tramandato da scrittori dei bassi tempi sotto la forma di *Bruchium*, *Brouchion*, *Proucheion* e che aguzzò mai sempre la curiosità dei filologi [7], non abbia avuto origine da un antico tempio, e – poichè una notizia recentemente divulgata

[1] Schoemann, *Opusc. Acad.* III, p. 438. Preller, *Griech. Mythol.* I² p. 249.

[2] Sembra che il Parthey non abbia avvertito l'identità di *Caesareion* e *Sebastion* in Philon. *ad Caium* § 22.

[3] Athanas. Opp. ed. 1777 I. p. 240-242, 807, 311. Quatremère *Mém. sur l'Egypte* I, p. 267.

[4] Strab. 17, 794; Plut. *Ant.* 71 Synes. *epist.* IV.

[5] Elogio di S. Macrobio in Quatremère, l. cit.

[6] Molini p. 236. Quatremère t. cit. p. 270.

[7] Gronovio, *Thes. Ant. Graec.* t. VIII p. 2772; H. Steph. *Thes.* s. v. Προυχεῖον; Akerblad nel *Journal Asiat.* 1834, t. XIII, p. 392; Anonimo nella *Zeitschrift für die Alterthumsw.* 1839, p. 878; G. Colonna Ceccaldi, *Rev. Archéolog.* 1873, p. 302.

(*Philologus* 28, 351) c'insegna che uno dei tre quartieri primitivi d'Alessandria era consacrato a Venere e d'altra parte Nonno (*Dionysiac.* 41, 99; 43, 124) ci somministra il seguente epiteto, – da un tempio di *Afrodite Bruchie?*

Ma comunque, il Pseudo-Callistene, trovato esatto nel *Bendideion*, sembra che acquisti fede anche per gli estremi punti opposti, cioè i borghi di Eurylochos e di Melanthios. Questi nomi la leggenda li fa derivare da quelli di due architetti. Ma essa introduce eziandio siccome architetto e meccanico Cleomene Naucratita, che fu solo un governatore o prefetto, valente nella meccanica fiscale [1]. Poi trovo un *borgo di Filone* nell'Arsinoitico (Strab. 17, 805), un *canale di Filone* nel Peritebe (*Not. et Extr. des Mss.* 18, 2, p. 380), ed un *Filone* prefetto di quelle regioni sotto Filadelfo (Plin. *n. h.* 37, 8); cosicchè parmi doversi credere che quei nomi locali della leggenda derivassero piuttosto da nomi di amministratori ed uffiziali pubblici. In ogni modo, i due pretesi architetti eponimi di due borghi, suggerirebbero la congettura che gli altri architetti d'Alessandria, citati dal Pseudo-Callistene, siano pur stati eponimi di luoghi, borghi o sobborghi ignorati. Intorno al *fiume Agathodemone verso Canopo* non saprei se non citare la geografia di Tolemeo (4, 5, § 39) colle osservazioni del Forbiger (*Hdb. der alten Geogr.* II, p. 771), e valermene per supporre che l'opposto *Drago verso Taposiri* fosse pur esso un fiume o canale [2]. Ma, se l'interpretazione è giusta, non potendovisi ravvisare quella fossa navigabile che si esten-

1. Q. Curt. IV, 8, 5; Arrian. III, 5; *Anonymi Oeconomica* ed. Goettling. 1830 c. XXXII, p. 33.

2 Esempj di questo nome applicato a fiumi si hanno nel *Thes.* s. v. e nel Forbiger, *Handb.* II, p. 379.

deva dal porto Ciboto fino al lago Mareotide ed era entro l'area della città (Strab. 17, 795), quale sarà stato questo canale? Qui cade in acconcio di ricordare una osservazione e congettura del Brocchi[1]: « Costeggiandosi il porto vecchio, ed inoltrandosi nella » direzione di NE, ad un miglio e mezzo circa dalla » porta della città, trovansi delle catacombe... Da questo punto procedendo oltre un altro buon miglio » sulla strada del deserto battuta dai Beduini, trovasi » un valloncello traversale che dalla sponda del mare » taglia il terreno monticuloso fino alla sponda del » Mareotide. Questo infossamento è chiamato dagli » Arabi *el macht*, cioè *tagliato*... Chi sa che non fosse » un altro canale scavato in altri tempi? » « Torno » alla necropoli, e m'inoltro fino a quel valloncello » a fine di riconoscere se era veramente un canale » per cui le acque del mare comunicassero col lago » Mareotide. Non si può dubitare che non servisse a » quest'uso, atteso che senza verun intoppo e nessuna » disuguaglianza regolarmente procede fino al bacino. » Le sponde sono parallele... ed il suo andamento è » tortuoso a fine di reprimere l'impeto delle acque » irruenti ».

Non è poi senza pregio il nostro autore per ciò che riguarda la interna disposizione della città. Giacchè nella stessa guisa che Strabone (17, 795), procedendo con ordine dalla necropoli all'ippodromo, ci dà l'ubicazione approssimativa degli edifici più notevoli, così, per la medesima continuità, riesce utile ed istruttivo il Pseudo-Callistene (I, 31, cod. A.). Parlando dei fiumi antichi coperti poi dal suolo e dalle

[1] *Giornale delle osservazioni fatte ne' viaggi in Egitto* ecc. (edito a Bassano nel 1841) I, p. 71 seg., p. 93.

strade d' Alessandria, egli cita anzitutto *Racoti* col suo gran Serapeo il cui corso (δρόμος) prospettava il mare [1], e la dice metropoli delle sedici borgate di cui sarebbesi composta la città. Ora dell'antichità e preesistenza di Racoti abbiam varie testimonianze [2]; sì che in essa dobbiam ravvisare il vero principio ed esordio della fondazione novella, e immaginare ch'essa fu ad Alessandria a un di presso ciò che è stata Cöln sulla Spree alla città di Berlino [3]. Tolte le narrazioni leggendarie, piene d' Alessandro e delle sue gesta, i due soli storici che introducano in queste origini il nome di Tolemeo [4], lo mostrano entrambi operante in Racoti. Che ivi poi e non altrove sorgesse l' *acropoli*, contro l' opinione di molti filologi, sempre appoggiantisi ad un passo male inteso di Cesare [5], è stato provato dall' Akerblad e dal Droysen con luminosi argomenti [6]. Ai quali aggiungo un piccol documento inosservato, tratto dalla descrizione della pompa di Filadelfo conservataci nel libro di Ateneo (V, 196 a. c.). Vi si dice che il padiglione reale fu costrutto *ἐν τῷ τῆς ἄκρας περιβόλῳ* e che la pompa o processione ebbe luogo *διὰ τοῦ κατὰ τὴν πόλιν σταδίου*. Il quale stadio non poteva esser guari discosto da quel padiglione, che era per così dire il centro della cerimonia o della festa, ossia da quell'*ἄκρα*

[1] *Ῥακῶτις ποταμός ὃς νῦν δρόμος τοῦ μεγάλου Θεοῦ Σαράπιδος τυγχάνει.*

[2] Strab. 17, 1, 6; Paus. 5, 21, 9; Tacit. *Hist.* 4, 84.

[3] Carlyle, *History of Frederick the great* I, p. 136.

[4] Tacit. *Hist.* 4, 84; Plut. *de Is. et Os.* c. 27. 28.

[5] Manso, *Verm. Schriften* I, 247; Dedel, *Hist. Bibl. Alex.* p. 21; Pinzger, *Alexandria unter den ersten Ptolemäern* p. 14; C. O. Müller, *Antiq. Antioch.* p. 40; Heffter, *Beschreibung der Burg in Alexandria, Zeitschr. f. die Alterthumsw.* 1839, p. 381.

[6] *Journal Asiatique* 1834, XIII, p. 385 seg. *Geschichte d. Hellenismus* II, p. 639.

così appellata per eccellenza a significare verisimilmente l'acropoli. Ora per testimonianza degli antichi [1] e per quella delle stesse vestigia notate dai viaggiatori moderni [2], lo *stádio* alessandrino era situato, giusta i varii termini e dati, presso l'acropoli, presso la colonna di Pompeo, presso Racoti. — Dopo Racoti il nostro autore cita e quindi sembra collocare l'*agoraion* e l'*Aspendia* [3], nome questo che riceve e dà luce ad una notizia d'Ateneo (IV, 174 b. d.): che nell'Aspendia abitava ai tempi di Evergete II un barbiere alessandrino, Ctesibio, salito poi ad alta fama nella meccanica. All' *agoraion* succede il *Tycheon* [4]; e di un Tycheon, che i commentatori attribuiscono ad Alessandria, abbiam la descrizione da un sofista [5] che lo dice situato nel mezzo della città, aggiungendo che ivi erano stele di bronzo contenenti le leggi urbane; il che sembra accordarsi con una legge imperiale del 396. (Cod. Th. 14, 27), concernente gli « *artifices et ergasiotani* » alessandrini, che dovett' essere proposta nell' *Eutycheum*. Finalmente, procedendo verso Canopo, l'autore ricorda la *colonna d'Argeo* [6], alla qual notizia non altro posso raccostare se non quella di un'*isoletta d'Argeo* che Stefano Bizantino colloca appunto in quelle parti [7].

[1] Strab. 17, 795; Aphthon. *Progym. in Rhet. Gr.* ed. Spengel II, p. 47 sg. Polibio (15, 30, 2; 32, 2; 33, 1) non vi contradice punto.

[2] Minutoli, *Reise zum Tempel des Jupiter Ammon* 1824 p. 26 seg.; Brocchi, Op. cit. I, 111 ecc.

[3] Εἶτα διερρύη τοῦ ἀγοραίου. πλατὺς καὶ μέγιστος ὁ καλούμενος Ξυλέρῳ, νῦν Ἀσπενδία τυγχάνουσα.

[4] Εἶτα διερρύη τῷ Τυχέῳ (l. τοῦ T.) ecc.

[5] Liban. ed. Reiske IV, p. 1113; — Nicol. *Progym. in Rhet. Gr.* ed. Walz. I. p. 408.

[6] Καὶ μέγιστος πάντων τῶν ποταμῶν Ἀργέος καλούμενος, οὗ ἐστιν Ἀργέου στῦλος· καὶ διῶρυξ (διερρύη) κατὰ τὸν Κανωπικὸν ecc.

[7] Ἀργέου νῆσος μικρὰ πρὸς τῷ Κανώβῳ Αἰγυπτία ecc.

In altro luogo (I, 32, cod. A) è scritto che Alessandro diede principio alla costruzione ἀπὸ μέσου πεδίου, onde il nome rimasto di *Mesonpedion*; che i progressi della fabbrica furono dapprima impediti da un drago, ucciso poi presso la *stoa* [1]; che Alessandro fondò quivi per memoria il tempio dell'*Agathodemone* [2] e volle vicino il *quartiere dei coronari*; che incontro all'*heroon di Proteo* fuvvi l'*altare d'Alessandro* [3]; finalmente che in quella regione sorgeva il *colle del Sole* e il monte artificiale detto *Copría* [4].

Dove stesse precisamente tutto ciò, non può sapersi con certezza, ma forse congetturarsi. Anzitutto la storiella dell'aquila che dall'altare d'Alessandro vola assai lunge per posarsi in Racoti, dimostra la regione alessandrina di cui si tratta essere stata alquanto discosta da quella. Poi il sudetto colle richiama la nota *porta del Sole* [5]. Il quartiere dei coronari ci somministra pure un indizio. Eliano (π. ζ. I, 38) racconta che Aristofane Bisanzio facendo l'amore con una coronaja alessandrina ebbe a rivale un elefante. La sede dei letterati era nel *Bruchium*, nel quartiere del

[1] Cf. Ipparco in Tolemeo presso De Sacy, *Relation de l'Égypte d'Abd-Allatif*. p. 230 seg.: ἐν τῇ τετραγώνῳ καλουμένῃ στόᾳ .. ἐν τῇ παλαίστρᾳ.

[2] Amm. Marcell. 22, 11 parla di uno *speciosum Genii templum* in Alessandria.

[3] I, 31 cod. A Τὸ μνῆμα τοῦ Πρωτέως τὸ παρ' ἡμῖν θρησκευόμενον ... τὸ νῦν καλούμενον Ἡρῷον — I, 33 cod. A εὗρε δὲ ἐπὶ πέντε ὑψηλοτάτας λοφίας, αἵπερ εἰσὶν ἥλιος καὶ ἡλίου στῦλοι καὶ τὸ ἡρῷον... καὶ δὴ ἐποίησεν ἀπέναντι τοῦ ἡρῴου βωμὸν μέγαν, ὃς νῦν καλεῖται βωμὸς Ἀλεξάνδρου.

[4] Cf. Zoega, *Catal. cod. copt.* p. 258 quartiere detto *Copriae* nella parte orientale della città.

[5] Mai, *Spicil. Rom.* III, p. 485; *Journ. Asiat.* 1834, XIII, p 398; Boll. 8 febr. p. 156; 23 Jan. p. 512.

museo, della biblioteca e dei palazzi reali [1]. Capisco che Aristofane Bisanzio avrebbe potuto fare molta strada per abboccarsi con quella vaghissima donna e farle la sua corte. Ma non così l'elefante; e questo, come bestia regia, alloggiava verisimilmente, co' suoi compagni e col suo elefantarca [2], pur nei dintorni dei palazzi. Infine la voce *Mesonpedion*, se è vero che risponda a *Mesomphalion* [3], accennerebbe il punto d'incontro delle due vie principali della città. È noto come Alessandria fosse tagliata da due strade maestre [4]. Dirigevasi l'una dalla necropoli alla porta canopica, e, poichè si legge di Taziano Augustalio prefetto nel 367 ch' egli « *condidit in Alexandria fluvium, qui vocatur Tatianus, et portas fecit auro perfusas, quae nunc dicuntur Petrinas* » [5], forse potrem dire, almeno pei bassi tempi, dalla *porta a S. Pietro* [6] alla porta canopica. Dirigevasi l'altra dalla porta del Sole a quella della Luna. Ora un personaggio del romanzo di Achille Tazio (V, 1), giungendo dalla parte del lago ed entrando quindi nella città per la Porta del Sole, vide stendersi dinanzi a se una magnifica via porticata, poi fatti alcuni stadii pervenne al punto in cui l'altra via principale tagliava questa; e quel punto, l'autore lo indica col nome di *luogo d' Alessandro;* di guisa che

[1] Ammian. Marcell. 22, 16, 15 ed. Erfurdt.

[2] Jos. c. *Apion.* 2, 5; *Maccab.* III, 5, 1, 19; Strab. p. 768 (Ptolemaïs Therôn).

[3] C. O. Müller, *Antiq. Antioch.* p. 58.

[4] Diod. 17, 52; Strab. 17, 795; Ach. Tat. V, 1; Cf. Kiepert, l. cit.

[5] *Excerpta Barbari* (*Thes. Temp.* Scaliger. 2ª ed. p. 84) citati dal Wachsmuth nel *Rhein. Mus.* 1873, p. 581.

[6] Sul santuario di S. Pietro vescovo d'Alessandria v. il *Bull. di Arch. crist.* del comm. De Rossi 1865, p. 61 seg.

non può cadere alcun dubbio sull'ubicazione e va certamente segnato nelle piante. Una di quelle due strade e forse la maggiore o canopica doveva chiamarsi anticamente *il Corso*, poichè la descrizione di Achille Tazio è quasi riprodotta da Sofronio [1], parlante del *dromos*, ov'era la chiesa di Teona, come d'una via maestra, porticata, ricca di colonne e di marmi, piena di strepito e di negozj; e questo *Corso* doveva essere contiguo al Bruchium, scrivendo il biografo di Apollonio grammatico ch'egli abitava nel Bruchium *παρὰ τὸν δρόμον* [2]. Nel *Mesomphalion* d'Alessandria vuolsi da taluno collocare il *Tetrapylon* od arco quadrifronte, del quale fan parola molti scrittori ecclesiastici [3], ma non già l'iscrizione pubblicata dal Wachsmuth nel *Museo renano* (1873, p. 581), poichè la lapide non è alessandrina ma fu trovata ad Athribi circa il 1847, onde passò al consolato di Francia in Alessandria, quindi al museo di Bolacco [4].

Infine il Pseudo-Callistene (I, 32) ove parla delle cinque regioni urbane, intitolate A. B. Γ. Δ. E., se può non sembrare fededegno nella interpretazione delle lettere [5], è però esatto nella notizia. Quella divisione alfabetica è attestata non solo dall'orazione di Filone contro Flacco (ed. 1552, p. 668), ma da una preziosa iscrizione alessandrina scoperta recentemente sull'angolo di via Nebi Daniele e dell'ospedale greco, e

[1] *Miracoli dei SS. Ciro e Giovanni*, *Spicil. Rom.* t. III, p. 181.

[2] Geppert, nell'*Hermes* VII, 3, 1873, p. 364.

[3] Akerblad, *Journ. Asiat.* XIII, p. 392 seg. Wachsmuth, *Rhein. Mus.* 1873, p. 581. Si aggiunga Sofronio, *Spicil. Rom.* III, p. 407-409.

[4] Letronne, *Rev. archéol.* 15 août 1847; Wescher, *Bull. dell'Inst. arch.* 1866, p. 156; Deville, *Archives des Miss. sc. et litt.* II, 2, 1865, p. 486.

[5] Ἀλέξανδρος Βασιλεὺς Γένος Διὸς Ἔκτισε.

pubblicata nel *Bullettino dell' Instituto egiziano* (XII, p. 77) dal dottor Neroutsos:

Θεᾷ μεγίστῃ Ἴσιδι Πλουσίᾳ
Τιβέριος Ἰούλιος Ἀλέξανδρος
γενάμενος ἔπαρχος σπείρης ά
Φλαουΐας, τῶν ἀγορανομηκότων
ὁ ἐπὶ τῆς εὐθηνίας τοῦ $\overline{\text{B}}$ γράμματος
τὸν ἀνδριάντα σὺν τῇ βάσει ἀνέθικε (sic)
Ι̅κ̅α̅ αὐτοκράτορος Καίσαρος Τίτου Αἰλίου
Ἀδριανοῦ Ἀντωνείνου Σεβαστοῦ Εὐσεβοῦς
Μεσωρὴ ἐπαγομένων γ'

Da essa impariamo l'esistenza di un tempio d'Iside Plusia e la sua collocazione [1], nonchè l'instituzione in Alessandria di altrettanti abbondanzieri, quante erano le *lettere* o regioni della città.

GIACOMO LUMBROSO.

MARTE E VENERE, DIPINTO POMPEIANO.

(*Tav. d'agg. B.*)

La tavola d'aggiunta B si è cavata da una fotografia, che per buona sorte salvò i lineamenti, è vero non in ogni dettaglio sicuri, d'un quadro pompeiano oggi svanito della casa del citarista. Lo vide e descrisse nel 1863, poco dopo tornato a luce, il ch. Brunn [2]; quindi

[1] « *Quelques centaines de pas au sud-est de l'église copte sur la rue Nebi Daniel, l'ancienne rue du Sôma* (Cf. Kiepert), *avant son croisement avec la rue canopique, actuellement rue de la Promenade ou de la Porte de Rosette* ».

[2] Cf. *Bullett. dell'Inst.* 1863 p. 101 sg.

pochi anni fa il benemerito autore del catalogo delle murali pitture campane lo trovò consumato e non potè che attenersi ai cenni del Brunn ed ad un disegno conserbato nel Museo nazionale di Napoli [1].

Che questa pittura fosse riferibile agli amori di Marte e Venere, argomento prediletto dei freschi pompeiani [2], saltò negli occhi a prima giunta. Ma entrando nella solita rappresentanza due persone accessorie, che per il loro significato e la relazione in cui stanno col gruppo di mezzo sembravano enigmatiche, così era da supporvisi un'episodio più recondito, o una forma particolare del mito corrente. La quale a me [3] parve contenuta nell'annotazione di Eustazio all'Odissea ϑ 302 *ὁ Ἄρης τὸν ἀλεκτρυόνα ἐν ἀνθρώποις ὄντα τότε κατά-*

[1] Cf. Helbig *Wandgemälde* n. 323.

[2] V. Helbig l. c. n. 313-328. Nel *Museo Borbonico* l'interprete del n. 316, che vi è pubblicato I 18, osserva che i dipinti di questo argomento in Pompei si trovassero maggiormente nei cubicoli; e per questo si possono appositamente confrontare le parole di Clemente Alessandrino *protrept.* c. 4 § 60 p. 18 Sylb. *ἀλλ' οὐ ταῦτα φρονοῦσιν οἱ πολλοί. ἀπορρίψαντες δὲ τὴν αἰδῶ καὶ τὸν φόβον οἴκοι τοὺς τῶν δαιμόνων ἐγγράφονται πασχητιασμούς. πινακίοις γοῦν τισὶ καταγράφοις μετεωρότερον ἀνακειμένοις προσεσχηκότες ἀσελγείᾳ τοὺς θαλάμους κεκοσμήκασι, τὴν ἀκολασίαν εὐσέβειαν νομίζοντες. κἀπὶ τοῦ σκίμποδος κατακείμενοι παρ' αὐτὰς ἔτι τὰς περιπλοκὰς ἀφορῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην ἐκείνην τὴν γυμνὴν τὴν ἐπὶ τῇ συμπλοκῇ δεδεμένην.* Senofonte Efesio, descrivendo gli arazzi storiati, che da tenda coprivano il toro nuziale di Abrocoma ed Anzia, dice che vi si vedessero Amorini, Venere, e Marte *οὐχ ὡπλισμένος, ἀλλ' ὡς πρὸς ἐρωμένην τὴν Ἀφροδίτην κεκοσμημένος, ἐστεφανωμένος, χλανίδα ἔχων* [cf. Nonn. *Dionys.* 35, 112 sg.] *Ἔρως αὐτὸν ὡδήγει, λαμπάδα ἔχων ἡμμένην.* Non sò se tale predilezione sia solamente riferibile al costume degli antichi di adattar ogni ornamento alla proprietà dell'oggetto o del luogo, che ne vien abbellito, o se in origine vi preponderassero premure piuttosto superstiziose; cf. Dionisio d'Alicarnasso *vet. scriptor. cens. prooem.* Sant'Agostino *retractat.* II 62, Oppiano *cyneg.* I 328-366.

[3] V. il mio annunzio del catalogo dello Helbig nel *Bullett. dell'Inst.* 1869 p. 151 sg.

σκοπον εἶχε ταχθέντα μηνύειν τὴν Ἡφαίστου ἔφοδον, ὁ δὲ ὑπνώσας προὔδωκε τὰς τοῦ Ἄρεος ἐλπίδας. ὁ δὲ ὕστερον εἰς πτηνὸν αὐτὸν ἀπεμόρφωσε καὶ δηλοῦσιν ἔτι τὴν ἐκείνου στρατιωτικὴν ὁ λόφος, ὁ θυμὸς, τὰ κέντρα, κατὰ τὸν γράψαντα ῥήτορα. [1] ἀλλὰ τοῦτο τῆς ὕστερον μυθοποιητικῆς οὐ σεμνόν ἐστι λάλημα, ἧς πλάσμα καὶ ὁ ἐν τοῖς μετὰ ταῦτα [2] δηλωθησόμενός που Γίγγρων, δαίμων, φασί, διακονήσας τῇ τῆς Ἀφροδίτης μοιχείᾳ.

Con tale interpretazione da se s'incontrò, in parte almeno, il ch. Helbig [3], il quale, rettificando quel che nel suo libro aveva osservato intorno alla presenza del cane tanto in questa pittura, quanto in altre analoghe, dubitando ricordò l'istessa metamorfosi d'Alettrione e con riserva accennò la congettura, esservi non solo la persona dormiente, ma benanche quella ritta in piedi poste a guardia da Marte, e mancare ambedue al loro impegno, l'una perchè da stanchezza oppressa, l'altra colpita dall'aspetto della dea.

La favola in discorso, ancorchè di certo fosse stata molto celebrata da perduti poeti di metamorfosi, quali furono Beo e Nicandro, a noi non vien rammentata che da autori di epoca avanzata, i quali con leggiere varianze riferiscono così.

A Marte fu compagno famigliare tanto nelle sue gozzoviglie quanto nei suoi amori il giovane Alettrione, cui il dio particolarmente affidò cura di fargli da

[1] S'intende Libanio, fra i cui scritti vi è una collezione di succinte narrazioni mitologiche e storiche fatta apertamente ad uso dell'instituzione retorica e scolastica, e stampata per l'ultima volta ma incompiutamente (cf. Hercher *Hermes* II p. 149 sg.), nei mitografi del Westermann p. 359-389. Ivi si legge, in parte con i medesimi termini come presso Eustazio, la storia περὶ Ἀλεκτρυόνος inserita secondo l'ordine alfabetico sotto il n. VII.

[2] Cioè all'Od. v. 8, qual passo riporteremo dopo.

[3] *Rhein. Museum* 1869 p. 520 sgg., *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* p. 22.

sentinella, quando egli godesse le carezze di Venere, e di osservare in ispecie Sole, affinchè questo dio onniveggente non lo cogliesse all'improvviso ed a Vulcano denunziasse l'adulterio di Venere. Ma Alettrione si addormentò, e Sole divenuto testimone dell'amoroso commercio di Marte con Venere l'indicò a Vulcano, il quale incatenò la coppia teneramente unita e l'abbandonò ai ludibrii degli altri dei. Quindi Marte adirato trasmutò Alettrione (Ἀλεκτρυών) nel gallo (ἀλεκτρυών), lasciandogli la cresta, che sull'elmo ebbe portato, e gli sproni ai piedi; ed oltre questi attributi, anche il bellicoso spirito del gallo segnala il pristino guerriero, ed ogni volta che spunta il sole, rimembrandosi del trascurato uffizio, fa sentire il suo canto [1].

Che da tale tradizione venga luce alla figura seduta sul davanti della nostra pittura, ancor al presente, vistone il disegno, mi sembra congettura sommamente probabile. Vero è che con questa supposi-

[1] Così narra, accordandosi con Libanio, Luciano *somn. sive gall.* c. 3. Nel racconto dello scoliaste ad Aristofane *av.* 835, differente dalla generale tradizione, non s'ingerisce Sole, ma vi è Vulcano stesso, che al solito ritorna in casa sua verso la mattina ed ivi sorprende Marte nelle braccia di Venere, dopochè la sentinella posta per osservarlo si era addormita. Oltre questi fanno menzione di detta metamorfosi Ausonio *idyll.* XI 27 e Constantino Manasse nell'ecfrasi pubblicata dall'Hercher nelle *nuove memorie dell' Instituto* p. 498, qual ultimo sembra averne attinta la notizia al solo Libanio. Può darsi che alla medesima alluda Apuleio *metam.* II 26 *commodum noctis inducias cantus perstrepebat cristatae cohortis* (cf. Clem. Alessandr. *paed.* III 3 § 18). Più notabile è, che già Aristofane *av.* 835 dice il gallo pertinente a Marte, Ἄρεως νεοττόν, qual'ultima parola s'intenda ὑποκοριστικῶς. Cioè dapprincipio il gallo a Marte appartenne qual simbolo della luce, di cui egli è il nunzio (cf. le mie osservazioni *Jahrb. der Alterthumsfreunde im Rheinland* 1873 p. 39 sgg.); poscia l'immaginazione popolare venne a sviluppare questa relazione in altro modo formandone la leggenda d'Alettrione. Lo stesso vale, secondo me, intorno alla congiunzione del cane con Marte (v. quanto ho esposto *Archaeol. Zeit.* 1873 p. 83 n. 3)

zione reca meraviglia l'esser quel giovine in niun modo segnalato come doriforo o satellite guerriero [1]; ma del resto tutto si conviene alla persona di Alettrione ed a quel che di lui racconta la favola sopra riportata. La posizione delle braccia, il capo chinato, le palpebre calate, tutto ciò fa supporre, che languore e stanchezza lo sopissero [2]. Il posto ch'egli si è scelto, è del tutto appropriato per chi vuol fare la guardia; cioè volgendo le spalle alla coppia amoreggiante, occupa l'accesso proprio della scena e si è messo a sedere in tal modo, che possa da lontano osservare chi si avvicina, mentre dall'opposta parte il luogo si vede chiuso da una roccia scoscesa e stragrande, che riempie quasi l'intero sfondo della pittura. Il cane giacente al suo fianco e guardando innanzi, col capo attentamente sollevato, conforta l'impressione che ad amendue incombesse fare da sentinella a Marte e Venere [3].

L'insieme di questi indizii pare precluda all'interpretazione ogni via che la porterebbe lontano dal detto argomento e ci spinga piuttosto a schiarire in qualche modo la circostanza, che Alettrione si vede sfornito di quegli attributi, che nella leggenda della sua metamorfosi gli appartengono e lo segnalano; perocchè invece del guerriero comparabile al gallo per bellicoso spirito, per cresta e sproni, scorgiamo un

[1] Adunque per falsa induzione, se non inganna il nostro disegno, scrissi nel *Bullettino*: appena gli potè mancare l'asta, che nel lucido sembra trascurata. Intanto non vorrei escludere la possibilità che in questo riguardo la nostra tavola fosse inesatta.

[2] Sopra lui dice il Brunn: oppresso da stanchezza sembra essersi addormito.

[3] Nel rimanente di quelli dipinti, che al gruppo di Marte e Venere aggiungono il cane, questo ha il suo posto ai piedi del dio; così Helbig *Wandgemälde* n. 316; 317. Con giusta ragione annotai nel *Bullettino* al n. 316, che è solo pubblicato fra questi due: « spicca in questo cane l'espressione della più attenta vigilanza. »

ragazzo avvenente dai capelli lunghi ed effeminati e che ha l'apparenza d'un servo tenerello [1]. E la spiegazione si trova nella generica tendenza della pittura murale campana di cancellare alcunchè degli individuali caratteri delle persone mitiche, e di sostituirvi tipi più indeterminati, che, discrepanti talfiata dalla letteraria tradizione, per un'accomunata leggiadria dell'aspetto lusingano ad un gusto molle e snervato [2].

Più dubbiosa ancora riesce la spiegazione di quell'altra persona, che ritta in piedi stà alle spalle di Marte e col corpo un pò curvato innanzi contempla sollecitamente il gruppo amoroso. Indossa lunga ed ampia veste bianca a maniche corte, e le sue fattezze essendo completamente sbarbate, sembrano secche ed affilate, ancorchè non fossero di persona attempata; i capelli gli sono corti e lisci [3]. Ho già di sopra riferito la congettura del ch. Helbig, esservi cioè anche questo uomo posto a sentinella e trascurare il suo impegno al pari di Alettrione. Però questa opinione, cui l'istesso

[1] Il Brunn lo segnala così: « siede in basso un giovinetto servitore vestito di tunica ed avente altro abito sui ginocchi e che per gli stivali ed il cappello tondo e piatto vien caratterizzato come cacciatore ». È bensì vero, che quel cappello cosidetto etolico nella pittura campana in ispecie si addice ai cacciatori e si scorge comunemente nel capo ad Atalante; v. Helbig *Wandgemälde* 1163; 1164; 1165, in qual ultimo dipinto ancor'uno dei compagni virili di Atalanta ne è coperto. Però questo cappello, essendochè generalmente serve come *ἄλκαρ ἴδεος ἐνδίοιο* (cf. Callim. fr. 124), per se non basta a segnalare il cacciatore, nè possono gli alti stivali avvalorare talo conclusione. D'altronde la mancanza di ogni arnese di caccia, còme fosse il giavellotto, ed anche il delicato carattere del ragazzo si oppongono all'opinione del Brunn.

[2] V. le mie osservazioni sopra le rappresentanze parietarie di Dafne *Jahrb. der Alterthumsfreunde im Rheinland* 1872 p. 57 sgg. e quelle dell'Helbig *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* p. 261; 267 sgg.

[3] Il Brunn lo dice « un servitore in lunga camicia bianca, le cui fattezze hanno molto di un ritratto ».

Helbig non attribuì che il valore di un esempio del come potesse accomodarsi questa figura al supposto argomento della pittura, a me sembra inammissibile tanto per la posizione di essa persona quanto per la contrarietà della tradizione e per la poca convenienza d'una seconda guardia. La posa e l'aria dell'uomo in questione potrebbero piuttosto portarci a crederlo qualche indiscreto, che si sia avvicinato di soppiatto e scoprirà a Vulcano quel che osserva. Ma vi contrasta anzitutto l'unanimità della tradizione, che non sà di altro indicatore degli amori di Marte e Venere all'infuori di Sole; nè si spiegherebbe con questa supposizione il vestire orientale e l'aspetto straniero della detta figura. Ed è perciò che ancor'oggi sostengo l'avviso, esservi rappresentato *Gingrone*, che fu a dire d'Eustazio, *δαίμων διακονήσας τῇ τῆς Ἀφροδίτης μοιχείᾳ*, o come il medesimo annota altrove [1], *ἀφροδισιακὸς δαίμων*,

[1] Cioè all' Od. v. 8: *ἔτι ἰστέον καὶ ὅτι τὸν γυναικεῖον γέλων κιχλισμὸν ἐκάλουν οἱ παλαιοί, ὁποῖός τις καὶ ἄρτι ὁ δουλικός. οἱ δ' αὐτοὶ καὶ χύτραν ἔλεγον εἶδός τι φιλήματος, καθὰ καὶ δράπετον καὶ παιδάριον. Παυσανίας καὶ γιγλισμὸν* (si scriva *γίγγλυμον* e si confronti Esichio s. v. *γίγγλυμος*) *γένος λέγει φιλήματος. τὸ μέντοι γιγρὶ* (si corregga *γιγγρί*) *ἐπιφώνημά τι ἐπὶ καταμωκήσει, ὡς ἐν ῥητορικῷ κεῖται λεξικῷ. ἐξ οὗ καὶ Γιγρὼν* (si corregga *Γιγγρών* ovvero *Γίγγρων*), *ἀφροδισιακός, φασι, δαίμων, ὃς καὶ δοκεῖ διάκονος γενέσθαι τῷ Ἄρει τῆς μοιχείας*. Il lessico retorico, ove Eustazio attinge la notizia di Gingrone, sembra perduto; ma da simile fonte derivano le glosse di Teognosto (cf. Bekker *anecd. gr.* p. 1358) ed Esichio s. v. *γιγγρί*. Vi appartengono anche i seguenti testimoni: Ateneo IV 174 f. *τὸν γὰρ Ἄδωνιν Γίγγρην καλεῖτε ὑμεῖς οἱ Φοίνικες*. Polluce IV 76 *ἡ δὲ Φοινίκων γλῶττα Γίγγραν τὸν Ἄδωνιν καλεῖ*. Esichio *Γιγγρών, οἱ δὲ Γιγῶν.. Πάταικος ἐπιτραπέζιος* [cf. Esich. *γίγγλος· νᾶνος*] *οἱ δὲ Αἰγύπτιον Ἡρακλέα*. *Etymol. magn.* p. 271, 27 *Γιγωνίς.... καὶ Γιγὼν ἐντεῦθεν ὁ Διόνυσος εἴρηται ἀπὸ τῶν Γιγάντων*. Chi vuol metter a fronte questi passi fra loro e con le collettanee di Engel *Kypros* II p. 110 sgg. e p. 612, facilmente vi osserverà un sincretismo di persone mitiche dapprincipio diverse, ma sotto certo rapporto cognate, ed un concorso di vocaboli d'eterogenea origine.

ὅς καὶ δοκεῖ διάκονος γενέσθαι τῇ Ἀφροδίτῃ τῆς μοιχείας, ovvero secondo Cirillo [1] δαίμων τις περὶ τὴν Ἀφροδίτην.

Vedendo in tale guisa intervenire nella scena del nostro quadro un demone dal corteggio della Venere Fenicia o Siria [2], saremo in conseguenza disposti a figurarci come locale dell'avvenimento alcuna di quelle contrade dell'oriente tanto famose pel culto della Venere-Astarte indigena. E qui una tradizione serbata nel poema di Reposiano *de concubitu Martis et Veneris* [3] cade in acconcio tanto più che quella poesia giusta indizii persuasivi deve riputarsi copia d'un perduto epillio greco scritto nel gusto dell'epoca alessandrina. Ivi cioè si racconta che l'amoroso incontro di Marte e Venere avesse avuto luogo non entro il palazzo di Vulcano [4], ma in un bosco vago e voluttuoso [5] presso

[1] Cirill. 63 e 171, il quale discrepa solo nell'ortografia scrivendo Γιγών. M. Schmidt nell'annotazione ad Esichio usa poca avvertenza cambiando le parole di sopra riportate.

[2] È da notarsi che anche altri personaggi appartenenti alla parentela della Venere asiatica miransi introdotte nella pittura murale campana; ricordo, tranne il Priapo del dipinto di Ercole ed Onfale (Helbig n. 1140), la figura affine che sopra un altro quadro fa da servo ad Ermafradito (Helbig n. 1369).

[3] Stampato ultimamente nell' *anthologia latina ed. Riese* p. 170 sgg., e più indietro nei *poetae latini minores ed. Wernsdorf* IV 1 p. 319 sgg.

[4] Principiando dal canto di Demodoco nell'Odissea (θ 268; 283; 294; 301) la scena generalmente si pone nel palazzo celeste di Vulcano; cf. specialmente Luciano *deor. dial.* 15 e 17 e nel l. c. sopra, Ovidio *metam.* IV 170-189, e lo scoliaste vetusto di Licofrone, che al v. 826 annota secondo la lezione del prezioso codice veneto comunicatami gentilmente dal ch. G. Kinkel: φασὶ τὴν Ἀφροδίτην ὀργισθεῖσαν τοῖς θεοῖς ἐλθεῖν εἰς Κύπρον ἀποχωρισθεῖσαν αὐτῶν, περὶ τὸ Κάσιον δὲ ὄρος διατρίβειν. οἱ δὲ θεοὶ ζητοῦντες αὐτὴν ἦλθον ἐν Κύπρῳ καὶ εὗρον γραῦν καὶ ἐπύθοντο αὐτήν, εἰ οἶδε τὴν Ἀφροδίτην· ἡ δὲ ἔδειξε τὸν τόπον ecc. Nonno *Dionys.* 29, 328-348 lascia indeterminato il locale; ma secondo Stazio *silv.* I 51-60 quello sturbato incontro avvenne nel talamo di Venere situato sulla via lattea.

[5] Il poeta lo dipinge in guisa che apparisca identico col *hortus Veneris* più volte dai poeti mentovato v. *anthol. lat. ed. Riese* p. 100

la città di Biblo, vicino al Libano e resa celebre mediante la religione d'Adone. E ci assicurano ancora sufficienti memorie, come sin dall'epoca dei diadochi, Venere biblia o libanitide o siria, mercè la fama di Adone suo compagno inseparabile, non meno fosse in voga che in tempi anteriori la Cipria o Citerea o Pafia o Ericina, e trovasse anche nella poesia uguale accoglienza [1]. Ve n'ha anzi uno fra gli antichi autori, presso cui Biblo ha quasi del tutto oscurato quegli altri domicilii di Venere e che con notevoli premure magnifica la dea biblia e le delizie di quel sagro distretto; ed è questo Nonno Panopolitano, il quale sì notoria-

n. 86 (cf. Welcker *rhein. Mus.* I 1833 p. 164). Claudiano XL *(ad Serenam)* 9. XXXI *(epithal. Palladii)* 119, *mythographi Vatic.* I 175, II 33, la mia dissertazione *de Callim. Cydippa* p. 63. Vi esisteva senza dubbio nelle vicinanze di Biblo tale giardino incantevole (*παράδεισος*) attiguo al tempio di Venere ed a lei sagro, il quale era così assettato da sembrar ritratto d'uno spazio ideale, oggetto di pia credenza. I poeti però, negli encomii che fanno di cotali luoghi sacri, propagando una prisca consuetudine adoperano colori fantastici e vi interpongono constantemente nella descrizione della copia visibile i tratti dell'immaginato modello. — È da notarsi che le Bibliadi formanti presso Reposiano (v. 66; 90) con gli Amori e le Grazie il famulizio di Venere, s'incontrano anche in Nonno *Dionys.* 3, 108; 29, 344) come una specie di ninfe della Venere.

[1] L'epigrammatario Posidippo, che visse nel secolo secondo o terzo avanti l'era nostra, così invoca Venere *anthol. Pal.* XII 131:

ἃ Κύπρον ἅ τε Κύθηρα καὶ ἃ Μίλητον ἐποιχνεῖς
καὶ τὸ καλὸν Συρίης ἱπποκρότου δάπεδον.
ἵλαος εἰσέλθοις Καλλιστίῳ, ἃ τὸν ἐραστὴν
οὐδέποτ' οἰκείων ὦσεν ἀπὸ προθύρων.

Nei quali versi egli segue poeti che gli sono di molto superiori per epoca e fama; cf. Menander *περὶ τῶν ἐπιδεικτικῶν* c. 3 (Bergk *poetae lyrici graeci* p. 841 al fr. 23 di Alcmane) *μέτρον μέντοι τῶν κλητικῶν ὕμνων ἐν μὲν ποιήσει ἐπιμηκέστερον. ἅμα μὲν γὰρ πολλῶν τόπων ἐκείνοις ἔξεστιν, ὡς παρὰ τῇ Σαπφοῖ καὶ τῷ Ἀλκμᾶνι πολλαχοῦ εὑρίσκομεν. τὴν μὲν γὰρ Ἄρτεμιν ἐκ μυρίων ὀρέων, μυρίων δὲ πόλεων ἔτι δὲ*

mente si attenne ai poeti alessandrini [1]. Le quali circostanze al mio pensiero collimano con tutto il resto per prender viepiù accettabile l'interpretazione, che ho sviluppata. Perchè quantunque la supposizione d'una generale dipendenza dei dipinti campani dall'arte *ellenistica*, tesi con ampia erudizione svolta ed ai più varii rapporti sperimentata dall'Helbig, a me sembrasse ancora abbisognare di certe cautele e maggiore precisione, tuttavia mi accordo intanto col mio ch. amico nella persuasione, che quel civilmento, che ebbe per centro e simbolo la città d'Alessandria, più di ognun'altro in letteratura ed arte nutrisse e coltivasse i poetici sentimenti ed i concetti pittorici espressi nella pittura campana e che ne costituiscono il carattere.

Nel nostro quadro il gruppo centrale, cui da ultimo rivolgiamo uno sguardo, per positura e movenze ed anche in varii dettagli talmente si agguaglia a due

ποταμῶν ἀνακαλεῖ, τὴν δὲ Ἀφροδίτην Κύπρου, Κνίδου, Συρίας, πολλαχόθεν ἀλλαχόθεν ἀνακαλεῖ. L'inno orfico 54 chiama Venere con queste parole v. 15 sgg.

ἔρχεο, Κυπρογενές, θεῖον γένος, εἴτ' ἐν Ὀλύμπῳ
    ἐσσί, θεὰ βασίλεια, καλῷ γήθουσα προσώπῳ,
εἴτε καὶ εὐλιβάνου Συρίης ἕδος ἀμφιπολεύεις,
    εἴτε σύγ' ἐν πεδίοισι σὺν ἅρμασι χρυσεοτεύκτοις
Αἰγύπτου κατέχεις ἱερῆς γονιμώδεα λοῦτρα, ἢ καὶ etc.

Nonno congiunge, come residenze di Venere, Pafo, Cipro, Biblo *Dionys.* 29, 342 sgg., e Pafo, Biblo, Coliade, Citera 41, 107 sgg. Si confronti intorno al culto di Biblo Engel *Kypros* II 540 sg. Stark *Gaza und die philistaeische Küste* p. 301 sgg. Il medesimo culto della Venere si era insinuato nella città di Berito vicina a Biblo e da Nonno anch'essa molto encomiata, come Παφίης δόμος, ὅρμος ed οἶκος Ἐρώτων, Ὀρχομενὸς Χαρίτων; Venere nata dal mare, dice egli, a Berito anzi che in alcun altro sito, mise il piede in terra per la prima volta. Cf. Rigler *de Beroe Nonnica (Potisdamiae* 1860).

[1] Cf. *Dionys.* 3, 107 sgg. 4, 80 sgg. 29, 344 sg. 31, 202 sgg. 32, 9. 41, 1 sgg. 107. 42, 152; 277 sgg.

altre pitture pompeiane del medesimo argomento registrate dall'Helbig sotto i numeri 316 e 317, che tutte e tre appariscano derivate da identico originale, del quale abbiamo una scorciata riproduzione nei dipinti 316 e 317 ommettenti le figure di Gingrone e Alettrione, onde fu necessità di dare al cane un altro posto, mentrechè il medesimo modello nella replica da noi discorsa fu più compitamente ripetuto. E sotto questo riguardo riesce molto istruttivo il mettere in confronto fra loro tutti e tre, locchè lamentiamo però di non poter farsi con tutta esattezza, attesa l'imperfezione delle descrizioni, che in parte si spiega dallo stato sfavorevole delle rispettive pitture. E sembra anche, che il nostro dipinto non solo per maggior compitezza dell'argomento a quel supposto originale stesse più da vicino, ma che ancora il bel ritmo delle linee, onde in esso si distingue l'aggruppamento degli amanti, e che al ch. Brunn non restò inosservato, si dovesse all'imitazione più fedele del supposto modello. Del pari il velo, che nella nostra pittura scende a Venere dall'occipite in giù e non ricorre in verun altro dei quadri pompeiani di Marte e Venere, non sarà arbitrario additamento dello artista, ma o reminiscenza d'un modo locale e sagrato di effigiare Venere siria [1], oppure allusione alla poetica idea delle nozze, cui accenna anche il Cupidine, che con due faci ardenti [2] vibrandosi in aria al disopra della coppia amorosa, apertamente fa le veci d'Imeneo. Perciocchè costumano i poeti greci

[1] Rimando il lettore, per ragioni di brevità, al libro di Bernoulli *Aphrodite* p. 372 sgg. p. 62. Nel disegno della nostra tavola, come di leggieri si vede, il velo cadente sopra la destra spalla di Venere e le traversante il ventre non è correttamente espresso.

[2] Alla nostra tavola, che gli dà una sola face, contrasta la testimonianza del Brunn.

che guidarono la fantasia agli autori di quelle composizioni, di chiamar γάμος anche la furtiva congiunzione e di addobbarla con tutto l'apparecchio nuziale [1]. Anche nel compagno dipinto n. 317 un Amorino volando sopra il gruppo di Marte e Venere tiene una face; invece nel n. 316 al medesimo Amorino si è dato diversa parte facendolo dall'alto disarmare dell'elmo la testa del dio. Alla quale rappresentanza si uniscono altri dipinti, ove gli Amori si occupano a levar le armi a Marte ed a farsene trastullo [2]. Ed è anche siffatto concetto fra quelli, che furono massimamente accarezzati dalla poesia alessandrina, e di esso per l'appunto si serve Reposiano [3] nell'epillio che crediamo imitazione di una greca poesia scritta nell'epoca di Callimaco o per lo meno al genio di lei elaborata.

C. Dilthey.

---

[1] V. le annotazioni di Schrader a Museo *de Herone et Leandro* v. 3; Ovid. *her.* 2, 115 sgg. (cf. Euphor. fr. 4 Meineke), Sen. *Med.* v. 13 sgg., Nonn. *Dionys.* 7, 295 sgg., Museo l. c. 272 sgg. ecc.

[2] Cf. Helbig n. 316; 318; 319. In quanto all'ultima pittura si aggiunga alla descrizione fattane dall'Helbig, che il primo Amore reggendo con ambe le mani lo scudo di Marte, in esso si specchia, e che un terzo Amorino, di cui le tracce sono appena distinguibili nel fondo a sinistra, è forse occupato di mettersi il cosciale del dio.

[3] Si confrontino i versi 88 sg. 126 sgg. 175; Helbig *Untersuchungen* p. 242 tratta di simili motivi espressi altrove nella pittura campana ed in quello sviluppo dell'arte greca che le fu per indole propinquo.

TESTA D'APOLLO

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XIX.)

La testa di marmo, rappresentata sull' accennata tavola dei nostri Monumenti, più grande del vero, a giudicare dalla sua espressione e dalla sua movenza ha fatto parte di una statua. L'atteggiamento dei muscoli cervicali, che sono tesi dal lato sinistro, ed incurvati dal lato destro, ed il confronto colla statua Giustiniani (*Gall. Giust* tav. 56 = Clarac pl. 486 n. 942), che ha la stessa testa, dimostrano, che la sua posizione sulla statua deve essere stata quella rappresentata nella nostra pubblicazione, cioè alquanto voltata a destra ed inchinata in giù. Le mutilazioni, benchè poche, sono tali da produrre un effetto assai sgradevole: vi manca il punto e l'ala sinistra del naso; sono staccati gli orli delle labbra e delle palpebre; particolarmente poi spiacevole allo sguardo si è che dal cosidetto crobilos, onde la testa era coperta nell'intera sua larghezza, non sia rimasta che la parte compatta centrale, perchè quelle laterali erano interamente traforate; i punti di giuntura sono distintamente visibili da ambo i lati.

Quanto alla supposizione, che la testa in questione sia quella di Apollo, il paragone con tipi conosciuti la conferma ad evidenza. Dippiù l'espressione soave ed entusiastica dimostra, che non si ha che fare con un Apollo ostile oppure bellicoso, ma con un pacifico, anzi possiamo dir con certezza, che in questa testa si trova rappresentato l'Apollo quale deità del canto e della musica, essendo la bocca aperta in atto di cantare in modo da render visibili i denti superiori.

Questa spiegazione, assolutamente confermata da

quest'ultima circostanza, acquista anche interesse in riguardo ad un'altra testa sovente menzionata, la quale, come è facile convincersi anche nel confrontarla superficialmente, mostra lo stesso tipo fondamentale della testa in questione, benchè le opinioni intorno alla sua espressione ed in conseguenza anche le spiegazioni degli scienziati differiscano molto in riguardo alla medesima. Io parlo dell'Apollo Giustiniani, passato poi nelle mani del conte Pourtalès, ed ora nel museo britannico (pubbl. Panofka, *Antiques du cabinet du comte Pourtalès-Gorgier* pl. 14 - Mueller *D. a K.* II, tav. XI n. 123). Non sarà senza interesse una ricapitolazione delle differenti opinioni espresse su quest'ultima testa. — Zoega (vedi Welcker, *Akad. Kunstmuseum*, 2 ed. p. 72 nota 110) dice comparando questa testa con quella dell'Apollo di Belvedere: « L'idea e l'espressione ne sono completamente diverse; l'Apollo del Vaticano ha, com'è noto, un' espressione arrabbiata oppure scontenta : quest'altra invece esprime della benignità ed anzi possiede un carattere che s'accosta all'entusiasmo del Bacco. » Wagner (*Kunstblatt* 1873 p. 238) crede che l'aria sia cipigliosa e severa, e che la testa facesse parte di un gruppo di Apollo con Marsia ed il suo carnefice, nel quale Apollo avesse volto lo sguardo giù su Olimpo implorante il perdono. Mueller (*D. a. K.* II, alla tav. XI n. 123 [1]) chiama questa testa corrispondente a quella dell'Apollo di Belvedere. Welcker (l. c.) non esprime opinioni decisive, ma sembra che fosse d' accordo con Zoega, perchè paragona la testa pubblicata sulla tav. 6 *del Mus. Chiaram.* vol. II, intorno all'espressione tranquilla e pacifica della quale non vi può esser dubbio. Wieseler (ad Mueller *D. a.*

[1] Non sono in istato di leggere quanto ne dice il Mueller nei *Gött. gel. Anz.* 1837 p. 1871 ss

K. l. c.) crede che sia un Apollo citaredo. Boetticher (*Verzeichniss der Abguesse antiker Werke* 2 ed. n. 540) la riguarda come l'ideale il più perfetto dell' Apollo pitico. Helbig (*Untersuchungen ueber die Campan. Wandmalerei* p. 247) trova, che l'espressione ne sia addirittura dolorosa.

Una comparazione imparziale di questa testa con quella da noi pubblicata dimostra l'esattezza dell'opinione espressa da Zoega, ed io credo, che non vi possa esistere ostacolo a ritenerla come quella d'un' Apollo citaredo. Malgrado il carattere fondamentale comune ad ambedue le teste è evidente, che Helbig ha ragione trovando dolorosa e sentimentale l'espressione dell'Apollo Giustiniani, espressione ch'è assolutamente estranea alla testa nostra, della quale circostanza parleremo più oltre.

Avendo in tal modo trovato con facilità la spiegazione della testa in discorso, ci si presenta la questione, qual posto occupi questa testa nello sviluppo dell'ideale Apollineo? La soluzione di cotesta questione, solubile soltanto in un cenno più esteso, non avrà luogo che quando avremo fissato la posizione, ch'ella occupa nella storia dell'arte. Cercheremo dunque di schiarire questo punto. Prima però sarà d'uopo di stabilire, se la nostra testa sia un'opera originale, ovvero una copia. La statua di cui questa testa faceva parte, era senza dubbio destinata ad esser collocata in una nicchia; ciò risulta dall' esecuzione assai negletta della chioma, del lato destro della testa, dell'occipite e del ciuffo; ma oltre la circostanza, che questa esecuzione adatta ad una posizione speciale, cioè la neglezione di certe parti che in tal posizione non erano visibili, sarebbe un fenomeno sorprendente nel caso di un'opera originale greca, mi pare che vi sia buona ragione a supporre che questa testa di marmo sia la libera imitazione di un originale

in bronzo. Dico « la libera imitazione, » non « la copia », poichè l'artista non ha assolutamente riprodotto le forme dell'originale, ma invece si è spesso approfittato dei vantaggi offertigli dal materiale, che usava per la sua imitazione, cioè dal marmo; circostanza, che ha danneggiato il carattere artistico del lavoro, giacchè rendeva impossibile l'armonia assoluta delle singole parti. — L'esecuzione della faccia c'induce a supporre che abbiamo da fare colla riproduzione, come dissi, di un originale in bronzo. Tutti i contorni sono precisi e scarsi, vi manca la mollezza e rotondità delle opere in marmo. Diverse forme fine, specialmente le parti sotto gli occhi, e quelle presso le ale del naso e le estremità della bocca, che appena sono visibili nel materiale chiaro di marmo, sono evidentemente tali da produrre un effetto più grande in una testa di bronzo oscuro e riflettente. È la bocca che ne fa eccezione e che presenta una mancanza d'elaboratezza assai rimarchevole. L'ordine superiore dei denti, ch'è visibile, senza dubbio produrrebbe un'impressione ben maggiore in bronzo, che non lo produce in marmo. Specialmente l'acuto intaglio dell'ala destra del naso (la sinistra manca), come delle palpebre e delle sopraciglia, indica un'originale in bronzo. I ricciolini, che divisi cadono sulla fronte e sul lato delle guancie e non producono che un effetto assai limitato nel marmo, produrrebbero un effetto eccellente in bronzo, come facilmente dimostra una comparazione colla testa di bronzo della Diana che trovasi nel museo Britannico (*Arch. Zeit.* 1874 p. 113). Anche il modo col quale erano traforate le parti laterali del crobilos, dimostra che abbiamo da fare colla riproduzione d'un originale in bronzo. La chioma, all'eccezione della parte al di sopra della fronte, è eseguita nella maniera propria alla scultura in marmo.

L'artista approfittava dei vantaggi offertigli dal materiale per render le forme più leggiere e pieghevoli di quanto probabilmente lo erano nel originale di bronzo ch'egli riproduceva. Ma nonostante questi deviamenti il carattere dell'originale non è completamente scomparso, come è accaduto col carattere dell'originale dell'Apollo di Belvedere nella testa di Steinhaeuser (v. Brunn nei *Verhandl. der Philologenversamml. zu Wuerzburg* p. 94 ss.).

A qual epoca e scuola dunque appartiene l'originale di bronzo di cotesta nostra testa? Non è d'uopo di dimostrare, ch'ella tanto per il suo concetto, quanto per le sue forme non può essere stata prodotta prima della seconda epoca di sviluppo dell'arte plastica greca. Nemmeno si può supporre che l'idea fosse concepita dopo l'era alessandrina, giacchè non possiede quelle due particolarità caratteristiche di quest'epoca, cioè dall'una parte la soverchia appassionatezza e dall'altra la sentimentalità morbida (Helbig, *Untersuchungen* p. 244 ss.). Al contrario, tutti gli indizi dimostrano che appartiene alla seconda epoca dello sviluppo dell'arte greca e, per dirlo in poche parole, all'arte attica. La comparazione con una testa della prima epoca ci fornisce un argomento abbastanza chiaro per questa ipotesi, la comparazione cioè colla testa d'efebo della famiglia Abbati (*Mon. dell'Inst.* vol. XI, tav. 36), il cui atticismo sta fuori di dubbio, comparandola colle teste nel fregio del Partenone, secondo l'esame critico comunicatomi per lettera da Brunn. Le forme principali di ambo le teste sono le medesime; le differenze possono facilmente essere spiegate per la differenza delle epoche di produzione, e dei caratteri delle due persone: l'una rappresenta un efebo dal corpo stretto ed invigorito dalla ginnastica, l'altra un dio adolescente che si

gode della sua beata esistenza. Le medesime forme tondeggianti e piene sono però comuni ad ambedue. La fronte davanti è larga ed arcuata, ai lati molto ridotta e sporge verso la radice del naso. Le sopraciglia sono fine e curvate proprio al vero. Il dorso del naso è energico e largo; particolarmente elaborata è la piccola piega alla radice di esso. Ambedue le teste presentano la medesima forma incavata degli angoli interni degli occhi, le medesime guancie rotonde, il mento pieno e leggermente alzato. Non si può giudicare intorno alla forma della bocca, poichè sfortunatamente è troppo mutilata. Però quest' armonia è più visibile ancora guardata di profilo che di faccia, particolarmente per quanto riguarda la forma della mascella inferiore. Anche l'impressione generale prodotta da ambo le teste è la medesima: ambedue ci presentano la stessa forza vitale, energica in rispetto fisico, gentile e nobile nel senso intellettuale; dappertutto la forma non serve che a fare l'interprete dell'intelletto.

Se ora voltiamo il nostro sguardo verso l'Apollo Giustiniani, dovremo concedere che il suo prototipo è formato dall'originale di bronzo che è riprodotto nella testa da noi pubblicata. Come una cosa caratteristica si presenta inoltre l'espressione melanconica menzionata da Helbig, dimodochè è certamente giustificata l'opinione espressa da questo dotto, che un tipo originalmente attico, il quale credo di avere scoperto nella nostra testa, sia stato trasformato in quel senso nell' era di Alessandro o dei diadochi. È anche interessante che l'Apollo Giustiniani sia quasi rigorosamente scolpito nella maniera dei bronzi, ciò che prova, essere anch' egli la riproduzione d'un'opera di bronzo.

Tutti due gli originali, l'originale attico e la sua trasformazione alessandrina, devono avere avuto una

certa celebrità, perchè oltre le dette riproduzioni ne conosciamo ancora alcune altre. L'una quasi identica alla nostra testa è stata pubblicata da Schoell in *Müllers Mittheilungen aus Griechenland* tav. IV fig. d. L'altra, nell'accomodatura dei capelli più somigliante alla nostra testa, nell'espressione alla testa Giustiniani, trovasi sulla statua menzionata del palazzo Giustiniani, della quale eccettuata la testa soltanto il torso ignudo è antico. La terza secondo Wagner (l. c.) trovavasi nel palazzo del principe Poniatowski a Roma; egli dice che somigli ed abbia lo stesso valore artistico della testa Giustiniani e non ne differisca che nel trattamento dei capelli; ignoro pertanto dove trovisi attualmente.

Non posso fare a meno di conchiudere con una breve comparazione della nostra testa d'Apollo con quella di Dioniso rappresentata sulla tavola seguente dei nostri Monumenti. L'originale di quest'ultima appartiene all'incirca alla stessa epoca della testa d'Apollo, e nondimeno è tanto differente l'impressione che producono queste due teste. Nella testa d'Apollo osserviamo in primo luogo l'elemento intellettuale; la freschezza, la vivacità dell'espressione ci attraggono e puranco ci fanno dimenticare fino ad un certo punto i difetti della copia, giacchè, come ho osservato, la forma in questo tipo non spicca come elemento predominante; la testa di Dioniso invece produce un'impressione totalmente differente: le forme sono precise e schiette e fanno troppo mostra di se; l'espressione, in paragone con quella d'Apollo, può quasi chiamarsi vana. Potrebbe dunque dirsi che l'autore della testa d'Apollo ha eseguito la sua idea più nel senso intellettuale, mentre quello della testa di Dioniso si è limitato alla perfezione delle forme, e questo in modo talmente opposto da non potermi decidere

ad attribuire le due teste alla medesima scuola. A dirlo in breve, mi sembra che la testa di Dioniso appartenga alla scuola peloponnesiaca, supposizione indicata anche dalla formazione delle singole parti. Mi rincresce di non essere in istato di poterne intraprendere la comparazione con un'opera di cui l'origine peloponnesiaca sia fuori di dubbio accertata, poichè al momento mi mancano i gessi necessari; ma il solo ricordo della testa della statua di Marte nel museo Laterano (Benndorf u. Schoene, *die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums* n. 127) fa probabile l'esattezza del mio parere.

LEOP. JULIUS

TESTA DI BACCO.

(Mon. d. Inst. vol. X tav. XX, tav. d'agg. C)

La testa in marmo greco, che per la prima volta si pubblica sulla tav. XX dei nostri Monumenti, fu trovata nelle vicinanze di Roma. Essa è di ottima conservazione e solo la punta del naso è mancante; corrosa è una parte dei capelli e della corona d'ellera. Benchè abbiamo da fare difficilmente con un originale, il lavoro può chiamarsi abbastanza buono; la parte posteriore, la quale non era destinata ad essere veduta, è alquanto negletta. Siccome la tavola dei Monumenti dovette trarsi da un gesso, il quale per isbaglio del formatore non fu messo nella sua vera posizione, così abbiamo creduto opportuno di aggiungere una altra pubblicazione nelle tavole annesse, la quale, fatta dietro il disegno del sig. W. Krauskopf mostra la testa da quel punto di vista che corrisponde maggiormente all'intenzione dell'antico artista.

La denominazione di Bacco è fondata sulla corona d'ellera e sulla morbidezza delle forme del viso, che è quasi femminile; e fu perciò che ad alcuni osservatori venne il sospetto potesse essere la testa di una Baccante; ma le sviluppate forme del collo escludono questa supposizione. Inoltre per una Baccante la chioma probabilmente sarebbe o acconciata in guisa muliebre o del tutto in disordine per l'azione violenta del bacchico furore; diversissima da ambedue le maniere è il tranquillo e grazioso spandersi con cui scendono i capelli della nostra testa lungo le gote.

La forma di busto non è originaria, ma evidentemente la testa era destinata ad una statua; indi la inclinazione a sinistra. Il braccio sinistro della statua, come lo indica il resto della spalla, doveva essere inalzato; forse si appoggiava sopra il tirso. Del resto la testa non essendo stata spezzata, ma lavorata piuttosto in maniera che doveva infiggersi nella statua, quella o era vestita con lungo chitone, come il Bacco del monumento di Trasillo (cf. anche Clarac pl. 695, 1614. 1615), ovvero portava una nebride o clamide gettata sopra ambedue le spalle.

Il dio si presenta in età assai giovanile fra l'adoloscenza e la gioventù. Un non so che di pensieroso si rivela dalla bocca e dagli occhi, il cui sguardo è diretto all'ingiù. L'ovale del viso è piuttosto allungato, ciò che diviene più sensibile ancora dalla depressione delle mandibule e dalla poca rotondità delle gote. Ma la ricchezza e lunghezza della chioma fa che la testa sia quasi tanto alta quanto larga, mentre la distanza dall' estremità del mento fino alla corona non è che poco più grande di quella dei due estremi punti laterali dei capelli. La ricca e vergine chioma che dagli antichi fu sempre riguardata come speciale ornamento e ca-

ratteristica di Bacco, fu a ben giusto titolo trattata dall' artista con particolare diligenza. Scriminati sul centro della fronte scendono i capelli da principio meno arricciati, ma sempre più aumentando in graziose e svariate anella; e entrano tanto nel viso da nascondere interamente le orecchie ed il contorno superiore delle gote; questo si è il

> *πλόκαμος.... τααὸς οὐ πάλης ὕπο*
> *γένυν παῤ αὐτὴν κεχυμένος πόθου πλέως*
> (Eur. *Bacch.* 455).

La corona d'ellera ricca di bacche che cinge questa chioma, se la testa è veduta di faccia, ne forma quasi il limite superiore; se è veduta di proffilo fa si che i contorni del cranio siano chiaramente distinti e pronunziati. L'impressione generale che si riceve alla vista del nostro monumento, non saprei indicarla meglio, che colle parole di Winckelmann (*Storia d'arte* V, 1, 19), il quale chiama Bacco « un bel garzone, che fra il sogno e la veglia mezzo immerso in un sogno lusinghiero, mentre cerca di riunirne le immagini comincia a riconoscersi: i suoi tratti sono pieni di dolcezza; ma tutta non se gli spiega sul volto l'anima gioviale ».

Se cerchiamo di fissare il posto dovuto alla nuova testa nella lunga serie delle teste di Bacco giova incominciare col paragone della più insigne fra loro, cioè di quella del Museo capitolino. L'età di quest' ultima è un poco differente da quella della nostra, poichè il Bacco capitolino è raffigurato in tutto il vigore e nel sommo sviluppo della gioventù. In ambedue traspare quell'aria pensierosa propria a quasi tutte le teste di Bacco e ad ambedue è commune l'ovale prolungato; ma nel capitolino le gote sono più rotonde e le mandibule più sporgenti, sicchè la faccia di lui anche

senza i capelli apparisce considerevolmente larga. Stanno più addentro e sono più convessi gli occhi; il mento è più rilevato. Ma specialmente notevole si è la maniera, onde furono trattate la chioma e la fronte. Questa è fatta più bassa mediante la benda, secondo il gusto più volte osservato d'una certa epoca. La chioma, sotto la cui massa si nascondono le corna, è pettinata e arricciata con una ricercatezza muliebre. Nulla di più diverso dei capelli ondeggianti del nostro Bacco, i quali non vincolati da alcun artifizio obbediscono solo alla legge della natura. Visto tutto ciò niuno può dubitare, che il Bacco capitolino appartenga ad un'epoca più recente, la quale cerca produrre un certo effetto, come sarebbe per esempio l' epoca alessandrina; la nuova testa invece rappresenta evidentemente un' arte più antica, più severa e quasi direi più modesta. Ciò che abbiamo detto intorno alla testa capitolina, vale più o meno per la maggior parte delle teste di Bacco, per quanto mi fu dato di esaminarle o in originale o in pubblicazioni. Una piccola serie di teste, [1] la quale nella disposizione dei capelli sembra avere qualche affinità colla nostra, non mi è nota che in pubblicazioni troppo inesatte per poter giudicare, se la rassomiglianza vada ancora più innanzi. In originale non ne conosco che una, la quale colla nostra mostra una qualche affinità, che però non è troppo decisa. Dessa si trova nella stanza del Fauno del Museo capitolino [2] ed è segnata col num. 25. Ne esiste un gesso nel museo di Bonna. [3] Il Fea ed il Braun la chiamano Arianna; il

[1] P. e. Clarac pl. 684, 1603 A. 685, 1605.

[2] *Beschreibung d. Stadt Rom* III p. 248. Braun *Ruinen u. Museen* p. 195 n. 59. Fea *nuova descrizione de' Mon. ant.* p. 218.

[3] Kekulé *Kunstmuseum zu Bonn* n. 218. La notizia, che questo gesso sia preso dalla testa accennata nel testo, è dovuta alla gentilezza del sig. A. Klügmann.

Kekulé però la ritiene, benchè dubitando, per Bacco. Se quest'ultima spiegazione è vera, il che mi sembra molto probabile, la testa capitolina formerebbe uno stadio di mezzo fra quella in discorso e quell' altro più celebre Bacco dello stesso museo; imperocchè si vede di già dalla maniera con cui è lavorata a carnagione, ch'essa dev'essere più recente della nostra.

Abbiamo cercato di dimostrare, che fra tutte le teste imberbi di Bacco, per quanto al meno mi siano note, la nostra è la più antica. Resterebbe tentare di determinarne, se sarà possibile, l'epoca; ma prima giova di gettare un breve sguardo sopra la storia dell'ideale di Bacco imberbe.

Mentre una volta si è pensato, che Prassitele fosse il primo a raffigurare Bacco in età giovanile, opinione esternata anche da O. Müller,(*Handb. d. Arch.*383),oggi invece si attribuisce questa rappresentanza di già al quinto secolo. Gli interpreti delle scolture del Partenone la suppongono senz'altro ed il Conze (*Heroen und Göttergestalten* p. 37) crede, che questa rappresentanza sia stata introdotta da Fidia o dalla sua scuola. Certamente a ragione. Anzi si può dire, che almeno l'idea di Bacco giovanile sia anche più antica; imperocchè nell'inno omerico (*hymn. in Bacch* v. 3) egli apparisce

νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικώς
πρωθήβῃ· καλαὶ δὲ περισσείοντο ἔθειραι
κυάνεαι.

È vero che questo non sia ancora altro che una forma presa dal dio in quel momento. Lo stesso si potrebbe supporre per la maniera, onde Bacco fu introdotto nella *Licurgea* da Eschilo (v. fr. 59), come vale certamente per le *Bacche* di Euripide [1]. Ma se non altro, queste

[1] v. 4. μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν.

testimonianze mostrano almeno che in un tempo abbastanza antico fra le forme, che prendeva Bacco nella poesia, quella di un giovane era prediletta, o per dir meglio che si cominciava a credere essere questa più adatta alla natura di Bacco che non quella di uomo barbato. E si osserva adunque che la trasformazione di Bacco da vecchio in giovane si eseguì prima nella idea del popolo e nella poesia, che nell'arte figurativa, la quale non fece altro che metterci il sigillo. Nella prima metà del quarto secolo la rappresentanza di Bacco imberbe dev'essere stata di già abbastanza divulgata; poichè a quest'epoca certo rimonta una moneta di Cydonia [1] con Bacco imberbe, la quale mi fu cortesemente indicata dal signor R. Weil. Se Prassitele non fu il primo a raffigurare Bacco giovanile, almeno pare che a lui si debba attribuire il merito di aver fissato e perfezionato quel tipo. E poco posteriore al tempo di Prassitele è la rappresentanza di Bacco imberbe sopra il fregio del monumento di Lisicrate. Del resto anche Lisippo avea raffigurato Bacco e per avere un'idea, in qual maniera egli e la sua scuola rappresentassero questa divinità, potrebbero forse servire due teste [2] del Museo lateranense ed una terza nella Galleria geografica del Vaticano [3] replicata in villa Albani [4].

[1] Leake *Num. Hell. Insc.* p. 14. Friedländer u. Sallet *Berl. Münzkab.* p. 64 n. 112.

[2] n. 236 e 489 del catalogo di Benndorf e Schoene; i quali accennano la grandissima somiglianza del n. 236 con la testa dell'apoxyomeno. Avendo del resto questa testa evidentemente lisippica di già le corna sopra la fronte, l'asserzione del Conze (*Heroen-u. Göttergestalten* p. 38), che le rappresentanze di Bacco cornute siano assai recente, non è che in parte vera.

[3] *Museo Pio-Clementino* VI 6 n. 1 Müller-Wieseler *D. d. a. K.* II 33, 376. cf. Benndorf u. Schoene *Lateran* p. 348.

[4] Fea *indic. ant.* n. 107; la testa oggi è segnata col n. 119.

Rivolgiamoci adesso alla nostra testa. Se ne esaminiamo lo stile, può dirsi con certezza che essa non mostra nessunissima traccia della influenza di Lisippo; non mostra cioè quel giuoco di luce ed ombra, che fu Lisippo il primo ad adoprare. La maniera chiara e decisa, con cui son indicati i contorni del cranio, la fronte calma ed un poco spianata e quasi mancante di vita, il trattamento della carnagione a grandi piani sono altrettanti contrassegni, che l'invenzione della nuova testa appartenga o ad un epoca anteriore a Lisippo o proprio al tempo di lui, ma ad una scuola, la quale era libera dall'influenza di quel maestro. Dall'altro canto la delicatezza nel trattare i capelli ci vieta di attribuire la testa ad un'epoca troppo antica. Così la sua epoca non sarebbe troppo lontana da quella, in cui Prassitele formò l'ideale di Bacco imberbe. Ed infatti nella testa nostra ricorrono varii tratti, che ci rammentano la seconda scuola attica. Essa mostra *ὀφρύων τὸ εὔγραμμον καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τὸ ὑγρὸν*, il che fu vantato nella Venere cnidia di Prassitele. Vista di profilo essa mostra quella dolcezza e delicatezza dei contorni delle guancie e del mento, che si riguardava come speciale particolarità delle sculture di origine attica. Le parole, con le quali Callistrato descrive la chioma di un Bacco di bronzo, opera di Prassitele, convengono anche alla nostra testa: *κίσσος δὲ αὐτὸν ἔστεφε περιθέων ἐν κύκλῳ· ὡς κίσσος ἦν ὁ χαλκὸς εἰς κλῶνας καμπτόμενος καὶ τῶν βοστρύχων τοὺς ἑλικτῆρας ἐκ μετώπου κεχυμένους ἀναστέλλων*. Son molto lontano dall'identificare la nostra testa con quella descritta da Callistrato e neppure oserei ricondurla senz'altro a Prassitele. Gli argomenti, che si potrebbero in ciò allegare, mi paiono troppo insufficienti; e la rassomiglianza della nostra testa con quella del sauroctono per esempio

non è tanto decisa, per raccomandare siffatta supposizione. Crederei però che la nostra testa sia atta a darci una idea del Bacco di Prassitele assai più giusta che tutte le altre teste di Bacco da noi possedute.

Esiste però un monumento che col nostro Bacco ha una assai decisa affinità; cioè la testa della celebre Venere d'Arles. Se si mettono i gessi di ambedue le teste l'uno a fianco dell'altro, come fu fatto nella adunanza del 5 febraio 1875, è sorprendente non soltanto l'eguaglianza dell'impressione totale che destano, ma anche l'analogia nel trattamento dei dettagli; in ispecie nella veduta di profilo si scorge maggiormente questa affinità. Le due teste dunque vanno insieme unite [1]. Forse qualche felice scoperta o nuove ricerche metteranno in istato l'archeologia di determinare più precisamente, in quale relazione stiano questi due monumenti con gli ideali di Venere e Bacco, che aveva formati Prassitele.

C. Robert

[1] Diamo le misure delle due teste prese dai gessi:

	Bacco	Venere
distanza fra la punta del mento e la radice dei capelli	0, 204	0, 202
distanza fra la punta del mento e la corona o la benda	0, 26	0, 241
distanza fra gli angoli interiori degli occhi . . .	0, 03	0, 035
distanza fra gli angoli esteriori degli occhi	0, 108	0, 098
altezza della fronte	0, 061	0, 055
distanza fra le narici e la radice dei capelli . . .	0, 133	0, 133
distanza fra la punta del mento e le narici . . .	0, 07	0, 067
larghezza della bocca	0, 046	0, 047
distanza fra l'angolo sinistro della bocca e l'angolo esteriore dell'occhio sinistro	0, 076	0, 076
distanza fra l'angolo destro della bocca e l'angolo esteriore dell'occhio destro	0, 083	0, 077
distanza fra le narici ed il nodo posteriore della corona o della benda	0, 246	0, 226
larghezza maggiore della faccia	0, 15	0, 151
distanza maggiore fra le estremità laterali dei capelli	0, 24	0, 226

SOPRA ALCUNI BASSIRILIEVI CHE APPARTENEVANO AD UN ARCO TRIONFALE DI CLAUDIO, E SOPRA UN RITRATTO ROMANO

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXI*).

I due più grandi dei tre frammenti di bassirilievi in marmo pentelico, che si trovano nell'atrio del casino di Villa Borghese e che ora pubblichiamo sulla nostra tav. XXI fig. 1-2, furono già riprodotte, però assai imperfettamente dal Nibby, *Monum. scelti della Villa Borgh.* 1832 tav. 1 e 5 [1]; il terzo e più piccolo è restato sino ad oggi affatto inedito. Tutti e tre questi pezzi facevano parte di quell'arco trionfale di Claudio che il Poggio potè ancor vedere in piedi, verso la metà del secolo decimoquinto, sul Corso in piazza di Sciarra: v. Urlichs *Codex topographicus* p. 239: *Duo sunt insuper via Flaminia, titulo in altero penitus deleto, in altero corrupto. — Alterius nomen (perpaucae enim literae superextant et antiquae caelaturae tabulae quaedam e marmore, quas saepe miror insaniam demolientium effugisse) penitus obsolevit.* Venuto poscia quell'arco a rovina, si rinvennero al suo posto, verso la metà del secolo decimosesto, essendo Papa Pio IV, alcuni bassirilievi, nei quali si scorgevano secondo la relazione fatta dal Flaminio Vacca nel 1594, ritratti di Claudio imperatore. Trasportati da un luogo ad un altro, dopo parecchie vicissitudini, vennero quegli avanzi nel luogo ove attual-

[1] La lastra significata sulla nostra tav. XXI col. n. 1 secondo il Nibby ha 16 palmi di altezza, 5 di faccia, quella n. 2 p. 15 di altezza, 5 di larghezza.

mente si trovano: v. Nibby p. 14 e *Beschreibung der Stadt Rom* III 3 p.91. Finalmente nel 1641, negli scavi fatti in piazza di Sciarra, si scoprirono i frammenti di una iscrizione, tuttora custoditi nel palazzo Barberini, nella quale era detto come il senato e il popolo romano erigessero un arco in onore di Claudio ed a memoria delle sue vittorie nella Brettagna v. Bormann *Ephemeris epigraphica* I p. 120 sg. Trattasi adunque d'uno di quei due archi innalzati, secondo Dione 60, 22, durante il terzo consolato di Claudio, nell'anno 43. Questo nostro tuttavia non venne compiuto che nell'anno 51-52, come ne lo attesta la menzione fatta nell'iscrizione già citata della undecima *tribunicia potestas* dell'imperatore. Per tal modo l'origine e l'opera, cui appartengono i bassirilievi, è indicata quasi precisamente; sono d'una trentina d'anni anteriori a quelli dell'arco di Tito, eretto e dedicato dopo la morte di questi, l'anno 81.

Per quanto spetta all'arco di Claudio sappiamo, secondo la testimonianza fattane dal Bormann nella citata dissertazione, che ben cinque altre iscrizioni vi si leggevano, gli avanzi delle quali vennero scoperti già nel 1562, prima dello scavamento della grande iscrizione dedicatoria più sopra da noi citata. Queste iscrizioni si trovano parte al Campidoglio e parte nel Manuzio, al quale dobbiamo anche l'averci serbata memoria dell'anno, nel quale furono scoperte v. Wilmanns, *exempla inscript. latin.* num. 899. E leggendosi in queste iscrizioni i nomi di Germanico, fratello dell'imperatore, di sua madre Antonia, di sua moglie Agrippina, del suo figlio Nerone e d'una sua figlia, tutti sempre al dativo, possiamo pertanto dedurre, che oltre ai bassirilievi, anche le statue de'membri della famiglia imperiale adornassero quell'arco.

La prima lastra (fig. 1), guasta di molto al lato destro, mentre è lesa assai poco al lato sinistro ed in alto, ne mostra fra le altre la figura di un generale, che a capo scoperto, vestito della *lorica* e del *paludamentum*, tiene nella mano sinistra una specie di bastone, assai probabilmente una *hasta*. Dietro a questi veggonsi le teste, pure scoperte, di tre uffiziali. D'un quarto, che stà sulla diritta della lastra, è visibile soltanto la metà del corpo. La prima di tutte queste figure, distinta da tutte le altre per i ricchi e adornati calzari (tali quali li portano, in altri bassirilievi trionfali, gl'imperatori e la personificazione di Roma, è certamente quella dell'imperatore. Il volto ne andò infranto, e tale era anche, quando lo ebbe ad esaminare il Winckelmann: v. *stor. dell'arte* XI 3 § 31. Dietro all'imperatore ed agli ufficiali sorgono due file di soldati, dei quali è visibile soltanto il capo, coperto da elmi ornati di pennacchi (*cristae*), simili a quelli che trovansi in altri bassirilievi come, ad esempio, in quelli dell'epoca di Traiano, che veggonsi sull'arco di Costantino. Questi soldati portano insegne militari, delle quali scorgonsi le aste. Le teste sono volte da manca a diritta e quelle degli uffiziali e de'soldati tutte di profilo; il solo imperatore e colui che gli stà al lato manco, aveano il volto per tre quarti visibile.

Poco manca alla seconda lastra (fig. 2), sia a dritta sia a sinistra ed in alto: nella parte inferiore invece è mancante dal ginocchio delle due figure principali all'ingiù. Rappresentano queste figure due alfieri, che portano nella sinistra le insegne. Lo stendardo portato dalla figura che stà a manca, andò in gran parte infranto e perduto, così anche la forma del braccio ne riuscì alquanto sfigurata. In cima allo stendardo eravi, come chiaramente si può vedere, un' aquila col fascio di

folgori appiedi. La parte che manca per completare l'uccello, ci serve d'indizio a determinare l'altezza primitiva del bassorilievo. Male potrebbesi arguire come terminasse l'altra insegna, essendone le forme superiori affatto irriconoscibili. Una terza, che sorge dietro al corpo dell'alfiere a sinistra del gruppo, è terminata da una mano ed è perciò l' insegna o d' un manipolo o d' una coorte, ciò che a noi non è dato decidere, non essendo da tanto le cognizioni che abbiamo delle insegne militari al tempo dei primi imperatori. Dietro a queste figure degli alfieri, veggonsi due teste scoperte, più addietro e più in alto soldati coll'elmo in capo e che portano pure insegne militari. Sulle *bucculae* di due fra gli elmi son rappresentate le folgori, ed era questo l'emblema della *legio XII fulminata*. Mentre nella prima tavola le teste eran rivolte da sinistra a diritta, in questa invece son tutte rivolte a sinistra; le due figure principali aveano per tre quarti visibile il volto, le altre teste sono tutte di profilo. In seguito dovremo ancora tener conto di questa analogia.

Uno dei due stendardi è fregiato con una *imago clipeata*, due invece di queste fregiano l'altro. Il primo di tali ritratti è l' effigie di Claudio, facile a riconoscersi nell'originale; gli altri due non sono più riconoscibili. Pure può dirsi senza tema d'errore, esser il superiore il ritratto di Claudio. mentre l'inferiore, stando alla congettura del Nibby, sarebbe stato il ritratto di Narcisso. Questi ritratti sono quelli ai quali accennava la relazione di Flaminio Vacca, parlando dei ritratti di Claudio.

Ad onta delle mutilazioni è concesso arguire, dopo un esame accurato, quale fosse la posizione occupata dai bassirilievi sull'arco. Abbiamo già fatto cenno della opposta direzione delle teste. Questa circostanza potrebbe

far credere che le due lastre doveano farsi riscontro, sia che standosi su' due lati dell'arco corrispondessero l'una all'altra, sia che fossero su d'uno stesso lato. Ma tale supposizione sparisce, se si badi alle seguenti osservazioni. La prima lastra (fig. 1) è senza dubbio interamente conservata nella sua parte inferiore. Se ora si pongano su d'una stessa linea le teste delle quattro figure anteriori delle due tavole (giacchè la testa dell'uffiziale a diritta della prima lastra può di leggieri esser reintegrata), sarà tosto evidente, come nel suo stato originale sia stata la lastra seconda (fig. 2) ben più lunga di quello che nol sia la prima (fig. 1). Egli è evidente, come le gambe degli alfieri della lastra seconda abbisognino per la loro lunghezza d'uno spazio maggiore di quello che avrebbe questa seconda lastra ove non superasse in lunghezza la prima. Nella sua parte superiore questa lastra seconda (fig. 2) non raggiunge il limite della prima (fig. 1), mancandole presso a poco tanto nell'alto, quanto sarebbe mestieri aggiungerle nella sua parte inferiore, ove si volesse restituire alla sua forma originale. E poichè questa seconda lastra (fig. 2) è quasi completa nella sua parte superiore, ne viene, che entrambe le lastre erano originariamente d'una lunghezza per poco eguale. Ma ciò nondimeno non faceano riscontro una all'altra, giacchè le figure della seconda lastra hanno proporzioni alquanto più grandi di quelle della prima. Con tal supposizione accordasi pienamente la circostanza seguente: cioè che mentre nella lastra prima al di sopra delle figure anteriori veggonsi due ordini di teste di soldati, nel secondo rilievo (fig. 2) invece non se ne vede che un solo, e per uno soltanto è calcolato lo spazio. Dunque questi bassirilievi non si facevano riscontro.

Veniamo ora alla terza lastra (fig. 3). Essa ci offre

soltanto alcune teste, un *vexillum* e qualche altro avanzo d'insegne militari. Anche in questa lastra vediamo le due teste senza elmo, che si scorgono nella parte inferiore, mostrarcisi quasi di faccia, eguali in questo all'imperatore ed ai due alfieri delle lastre precedenti. Quelle due teste appartenevano alle figure, che facevano, senza dubbio, la parte anteriore del bassorilievo. Dietro ad esse veggonsi qui pure altre teste di soldati scoperte dall'elmo e volte di profilo da sinistra a dritta, come son quelle della prima lastra (fig. 1). Se si collochino su d' una linea le teste delle figure anteriori di questa lastra (fig. 3) e quella della seconda (fig. 2), si scorgerà come il bassorilievo, cui apparteneva questo frammento (fig. 3), formandone la parte superiore, sopravanzava superiormente e non di poco quella lastra (fig. 2). Nella parte inferiore poi, essendo le proporzioni delle teste eguali in ambedue i rilievi, eguale dimensione e lunghezza doveano avere i due rilievi. Devesi ora ammettere esser stata originariamente la seconda lastra (fig. 2) più lunga in alto, tanto da raggiungere in altezza questa terza (fig. 3) e farle pertanto riscontro? Tale supposizione ci è vietata dall'esame della lastra seconda (fig. 2), giacchè nessuna frattura vi si osserva, dalla quale si possa arguire che qualche cosa di più le manchi oltre alla testa dell'aquila, che stà in cima allo stendardo, e al pennacchio dell'elmo d'uno dei soldati. Adunque possiamo dire essere stata la terza tavola considerevolmente più alta della seconda (ed anco della prima) ed essere state pertanto almeno *tre* le forme de' bassirilievi, che decoravano l'arco, e diverse l'una dall'altra.

Si discerne del resto ben di leggieri, confrontando questo frammento della terza lastra con l' altra lastra (fig. 2), come le teste d'ambo le figure del davanti sono fra loro assai più v i c i n e in questa terza, e perciò

il contorno, visibile a destra, d' una testa molto danneggiata (i guasti della quale toccarono parte del profilo del soldato che le stà dietro) appartiene ad una terza figura, che stava pur sul davanti del bassorilievo, mostrandoci così una nuova differenza nell' ordine della composizione, differenza che acquista maggiore importanza, ove si consideri la regolare e quasi rigida distribuzione delle figure, che decoravano questo monumento.

Era mia intenzione corredare la pubblicazione di questi frammenti di alcune considerazioni intorno alla affinità e coerenza loro con altri avanzi di simili monumenti. Senonchè, ad onta dell' aver fatta raccolta di parecchio materiale in proposito, mi mancano tuttora esatti disegni, senza i quali sarebbe opera vana dar forma a quanto ho raccolto. Mi limito quindi ad alcune osservazioni intorno allo stile di questi frammenti.

A motivo dei guasti, delle mutilazioni e dello sfaldarsi della superficie, ci è tolto poter appprezzare i dettagli. Il lavoro non è di gran valore, e il disegno non esente da mende, specialmente ne'panneggiamenti. Sorprendente, avuto riguardo all'epoca, è l'espressione rigida, arcaica de'profili. La composizione è nell'insieme assai semplice e regolare. Sul davanti stannosi due figure, viste di faccia (nella terza tavola tali figure erano tre, come ce lo mostrano le due teste tuttora conservate e gli avanzi visibili d'una terza); più sopra e dietro a queste, altre figure e altre teste regolarmente ordinate. Il rilievo non consiste che di due strati. Le figure del davanti hanno un ragguardevole rilievo, rilevandosi quasi a guisa di statue sopra il fondo appena tutto piano. Manca dunque quello strato di mezzo rilievo tra il fondo e il davanti, che trovasi nei due grandi rilievi dell'arco di Tito.

PHILIPPI

Soltanto poche parole accompagneranno la testa virile, che abbiamo fatto incidere sulla stessa tavola (fig. 4ª, 4ᵇ) per riempire lo spazio. Misura destra dal vertice del capo insino al mento 25ᶜᵐ; dallo stesso punto alla fine del collo, ove termina il lavoro originale ed antico, si contano 31ᶜᵐ. Intorno alla provenienza di questa scultura ci venne dato conoscere questo solo, averla cioè portata in Roma un contadino della campagna, essere per conseguenza stata rinvenuta ne'dintorni di questa città. Ora è posseduta dal sig. Carlo Strube in Lipsia, che l'ebbe qualche anno addietro. La grana grossolana del marmo prova con certezza non esser questo il lunense; ma una investigazione ulteriore ci è quasi impossibile, avendo il restauratore coperto con diversa materia la primitiva. L'estremità del naso e la parte posteriore del capo vennero restaurate. La testa è di straordinaria bellezza, d'espressione energica e tutta vita. Spetta, a quel che pare, alla migliore epoca, vale a dire ai principii dell'impero o alla fine della repubblica.

Valgano queste parole a vieppiù farla apprezzare da coloro, cui sarà concesso, grazie alla ricchezza dei musei italiani, intraprendere fecondi confronti con altre teste a questa somiglianti ed analoghe.

A. PHILIPPI

INTORNO AD UN CAMPANELLO D'ORO TROVATO SULL'ESQUILINO ED ALL'USO DEL SUONO PER RESPINGERE IL FASCINO

Discorso letto nell'adunanza solenne dell' Instituto archeologico il dì 23 *Aprile* 1875
dal P. D. Luigi Bruzza *Barnabita*

Le credenze e le usanze superstiziose degli antichi sono abbastanza note, e furono dichiarate da molti dotti scrittori. Nondimeno una ve ne ha, che non so se finora sia stata convenientemente illustrata, poichè eccetto qualche breve cenno che ne fecero alcuni, non so chi di proposito abbia ricercato quale ne fosse l'intendimento e la ragione. Intendo dire dell'uso del suono per respingere e rendere vani gli effetti del fascino che gli antichi credevano prodotti dal mal'occhio, ed elessi di trattarne in questa adunanza, illustrando un campanello d'oro, fornito di greca epigrafe, che per accurate indagini ho conosciuto essere stato ritrovato sull'Esquilino, e che quindi venuto a mano di un commerciante, passò, a quanto si crede, in Inghilterra. Non credo inutile aggiungere che non m'indussi a farne parola prima che, esaminato da persone espertissime, non fossi col loro consiglio assicurato della indubitata sua antichità. Se troppo lieve sembrerà questo argomento alla solennità di questo giorno destinato a rammemorare l'annua ricorrenza del Natale di Roma, confido però che non sarà tenuto come affatto improprio, perchè è cosa romana, e serve a far meglio conoscere una parte degli antichi costumi, e di quella molteplice varietà di vane osservanze delle quali era piena questa città.

Il nostro campanello pertanto è di oro finissimo, assai piccolo e perfettamente conservato. È tuttora fornito del suo piccolo batocchio, ed ha un appiecagnolo a guisa di anello schiacciato, pel quale si conosce ch'era destinato a pendere sospeso. È di forma quadrilatera, ma coi lati che si ristringono e tondeggiano in alto e si allargano in basso, come si suol vedere in molti di questi antichi istrumenti. Nei lati è scritta in giro sopra due linee la leggenda

TOI COM MAC IN⸙
VΠO TЄT AΓM AI⸙

in guisa che tre sole lettere di ciascuna linea sono incise sopra ciascuno di essi, e poichè a compiere il numero di dodici mancava una lettera, vi fu aggiunta una palmetta, che non solo serviva alla euritmia della epigrafe, ma ancora, come dirò, allo scopo medesimo al quale era destinato il campanello e l'epigrafe.

Di campanelli di questa forma abbondano le collezioni, ma rari sono quelli di metalli preziosi, dei quali uno d'argento, rinvenuto nelle catacombe, è nel museo Vaticano, e due di oro sono nel museo di Parigi, provenienti dalle vicinanze di Tarso (Froehner *Les Musées de France*. Paris 1873 pl. 38. 1-3). Di ornati di epigrafe non conosco che un solo riscontro in uno di rame del museo Kircheriano scorrettamente pubblicato dal Bonanni (*Mus. Kircher*. tab. 58) e dal Montfaucon (*Antiq. expliq*. III. tab. 55) e con diligenza dal Brunati (*Mus. Kirch*. p. 6), sui lati del quale si leggono i nomi di Atena, di Tyche, di Artemis e di Efestione, i quali sembrano considerati come propizi e apotropei, e quivi inscritti per un motivo eguale a quello che accenna l'iscrizione del nostro. Di un'altro

campanello assai più grande ha dato il disegno il Muratori (1989,6), ma avendo io veduto l'originale in Vercelli, non restai punto dubbioso nel giudicare che fosse opera di un falsario, e l' iscrizione e i simboli che vi furono apposti bastano a farne persuasi (*Iscr. ant. Vercell.* p. XIX).

Il nostro campanello adunque non solo è raro per la qualità della materia e per la iscrizione che ne indica a qual fine servisse, ma più ancora è pregevole, perchè ne fa conoscere a quale uso fossero destinati molti di quelli che sono anepigrafi. L'iscrizione apertamente dichiara ch'era adoperato contro il mal'occhio, cioè a dire per rimuovere e togliere gli effetti che produceva l'influsso arcano e misterioso di un essere nemico che col guardo invidioso e maligno saettava il germe esiziale che faceva consumare lentamente il corpo di chi si voleva che venisse a perire. A riparare e impedire questo effetto credevasi che bastasse opporli oggetti turpi o ridicoli, o certi segni di scherno e di beffa o portar seco cose anche informi che per la materia o pel colóre erano credute efficaci a distruggerlo. Questi oggetti detti dai Greci *περίαπτα*, *περιάμματα*, *προβασκάνια*, *φυλακτήρια*, e dai Latini *praebia*, *servatoria*, *amolimenta*, portavansi al collo o legavansi specialmente alle mani, alle braccia ed ai piedi dei fanciulli. Qual fosse la forma più comune dell'amuleto, è noto sì pel numero di quelli che più comunemente si trovano, come per le parole di Varrone, il quale dice che *pueris turpicula res in collo quaedam suspenditur ne quid obsit*, *bonae scaevae causa*, *scaevola appellata* (LL. VII 97). Erano amuleti egualmente efficaci l'oro, che al dire di Plinio *infantibus adplicatur ut minus noceant quae inferuntur veneficia* (XXX 25), il succino, che *adalligari amuleti ratione prodest* (id. XXXVII 12,3),

i *surculi* del corallo, che *tutelam habere creduntur* (id. XXXII 11), le bende di colore purpureo (κόκκινος στήμων), le *lunulae* che si appendevano al collo dei fanciulli (Hesychius v. Σεληνίς) e alle falere dei cavalli (Stazio IX 688), il dente di cignale sospeso sulla fronte degli animali, i chiodi e massime quelli ch'erano stati usati nel supplizio di qualche infelice o erano stati sconfitti da una nave che avesse fatto naufragio, e le imagini di Iside, di Serapide, di Arpocrate, di Alessandro Magno, di Giulia Pia, di Elena, di Socrate, di Alcibiade, di Epicuro e di Virgilio.

A questi nomi ed esseri mortali propizi credo che sia da aggiungere anche quello di Ercole, le cui fatiche sono scolte a rilievo sopra i due già ricordati campanelli del Museo di Parigi, essendo che con esse si allude al titolo di *Vincitore*, che spesso gli è dato nelle iscrizioni; e che Ercole καλλίνικος fosse considerato come ἀλεξίκακος, che proteggeva specialmente le abitazioni, lo dimostrò il ch. Minervini illustrando l'iscrizione che fu trovata dipinta presso alla porta di una casa in Pompei (*Bull. Arch. Napol.* N. S. 1855 p. 33). Grazio Falisco enumera fra gli amuleti anche le conchiglie (*Cyneget.* 401), che infatti, come i chiodi, si trovano deposte nelle tombe greche di Cuma e in quelle degli Etruschi.

Attribuivasi eguale virtù anche a un sassolino di selce o di altra pietra durissima dalla quale si potesse trarre la scintilla, che perciò Plinio chiamò *lapis vivus* (XXXVI 30), e Grazio Falisco lo comprende fra gli amuleti che si rinchiudevano nel collare dei cani venatici (v. 404). Di queste selci sciolte o legate in bronzo se ne ritrovano entro i sepolcri (*Iscr. ant. Vercell.* p. LIV), e il loro ornamento rappresenta talora una torretta o tempietto, sormontato da un menisco, entro al quale

sono rinchiuse, ovvero sono fornite di anello per essere portate sospese. Fra le pietre dure la giada era stimata specialmente efficace contro ogni sorta di malìa, e perciò disse Prisciano (*Perieg.* Putsch p. 384):

atque malos Lemures quod pellit munus, iaspin,

e non ha molto che nei contorni di Tonneins fu ritrovata una piccola ascia antica di giadeite legata in bronzo, della quale si era fatto un amuleto che si conosce ch'era destinato a essere sospeso (*Bull. arch. de la Soc. de Tarn et Garonne* 1872 p. 9 t. I). Un nuovo esempio ne trovò presso Marino il cav. Michele Stefano De Rossi, ed un'ascia sì piccola che non poteva essere atta al lavoro, e perciò si riconosce foggiata per amuleto, fu ritrovata negli sterri che ora si fanno sull'Esquilino.

A questa sì varia qualità di oggetti, nei quali pensavasi che fosse virtù e tutela contro del fascino, sono da aggiungere non poche gemme che incastonate in anelli o foggiate in varie forme hanno inciso un qualche simbolo, o leggenda, o l' imagine di qualche nume averrunco, ed è noto quanto grande fosse l'uso che ne fecero le sette gnostiche nei primi secoli del Cristianesimo. Ma venendo a quello che più si attiene all' argomento di questo discorso, gli antichi usarono contro del fascino istrumenti di ferro o di bronzo, perchè credevano che percossi fossero possenti ad allontanare, col loro suono, qualunque sinistro influsso. Fu osservato questo uso da alcuni eruditi, e specialmente dal Foggini (*Mus. Capitol.* T. IV. tav. 49 p. 256), da Ennio Quirino Visconti (*M. P. C.* T. IV. tav. 20 p. 155) e da Otto Iahn (*Aberglauben des bösen Blicks* nei *Berichte d. k. Sächs. Ges. d. Wissensch.* 1855.T. VII.p.79),

ma fu più considerato come aggiunto per dare maggior forza agli oggetti che si opponevano al fascino, che qual mezzo riparatore per se medesimo, o come specialmente proprio delle lustrazioni e dell'orgiasmo dei misteri coribantici e dionisiaci. Il nostro campanello però essendo fornito di epigrafe la quale dichiara il fine che si ebbe nel farlo, e l'uso al quale serviva, toglie ogni dubbio che anche al semplice suono si attribuiva la virtù di rimuovere ogni triste effetto che venisse dalla invidia e dalla malignità. Il quale effetto essendo lanciato dallo sguardo fascinatore di chi era preso da queste malvagie passioni, i Greci dissero il mal'occhio *ὀφθαλμὸς βάσκανος, φθονερός, πονηρός*, e gli occhi de'maliardi furono detti *urentes* da Persio (II. 34) e *maligni* da Grazio Falisco (v. 406). Ma nella epigrafe invece di *ὀφθαλμοῖς* leggiamo *ὄμμασιν*, come *ὄμμα* a non *ὀφθαλμός* in significato di mal'occhio è generalmente usato dagli scrittori, perchè equivalendo ad *ὅραμα, φάντασμα* denota l'effetto che alla commossa e superstiziosa fantasia produceva la vista di un occhio creduto fascinatore, e Senofonte disse *ὁράματα* quegli oggetti che veduti all' improvviso recano turbamento negli animi: *ὥσπερ ἄνθρωπον ταράττει τὰ ἐξαπίναια καὶ ὁράματα* (*De re eq.* 9. 4). Abbiamo pertanto in *ὄμμασιν* espresso propriamente l'oggetto che pel danno che minacciava, era specialmente cagione di tema e di terrore e contro al quale si cercava opporre riparo e difesa. Essendo in oltre che *ὄμμασιν* dipende da *ὑποτάσσω*, che costrutto col terzo caso ha il significato di *collocare* e *disporre sotto a una cosa*, e che questo verbo esprime un non so che di disposto ed ordinato ad un fine, il che qui meglio apparisce essendo al perfetto, tradurremo letteralmente: io sono stato ordinato per essere opposto al mal'occhio, ovvero tenuto conto della personificazione

che assume l'epigrafe: io campanello sono stato ordinato contro del fascino. In tal modo si avrebbe in queste parole la formola, per così dire, ieratica, nella quale si credeva consistere la virtù fugatrice della malìa, e nella quale si aveva fiducia che l'oggetto appeso al collo di un fanciullino valesse a proteggerlo e renderlo immune da qualunque danno di un occhio fascinatore.

Le lettere colle quali è scritta l'epigrafe, sono di bella forma, ma è da notare specialmente quella dell'*ypsilon* che è uguale a quella dell'V dei Latini. Questa forma insolita nei tempi imperiali, anzi che ad affettata imitazione di arcaismo, è da riferire al suono con cui questa vocale pronunciavasi in Roma, e perciò sembra che fosse sostituita a quella che già da alcuni secoli era in uso presso dei Greci (cf. Franz *Elem. epigr. gr.*). In fine la distribuzione delle lettere che, come dissi, sono disposte a tre a tre per ciascun lato, non è forse senza ragione, essendo che questo numero era solenne e religiosamente osservato in tutte le magiche e superstiziose cerimonie, e ne abbiamo un bel riscontro in alcuni vasetti di forma quadrilatera provenienti dall'Egitto ed ora nei Musei di Carlsruhe (Froehner *die griechischen Vasen und Terracotten*, Heidelberg 1860. n. 673) e di Torino, i quali hanno nei quattro lati una leggenda gnostica colle linee e colle lettere egualmente disposte come nel nostro monumentino (Lumbroso *Saggio d'invent. delle iscr. greche di Torino* p. 16 dalla *Rivista di Filologia* 1873). Nel quale per compiere nel quarto lato il numero di tre fu aggiunta una palmetta, perchè questa era simbolo di felicità e di buon augurio, e perciò il piccolo ramoscello, τῆς εὐτελεστέρας ὕλης, è ricordato da S. Basilio fra gli *amolimenta* con cui si proteggevano i fanciulli contro del fascino. Il confronto che ora ho accennato della nostra leggenda coi vasetti

dei musei di Carlsruhe e di Torino, mi pare un indizio per riconoscere in questa artificiosa disposizione delle lettere una allusione mistica propria degli Alessandrini, e parmi che il medesimo sia dei nomi delle quattro divinità che si leggono sul campanello del Museo Kircheriano, poichè questi riscontrano colle gemme egiziane che servivano per amuleti, sulle quali spesso sono incisi i nomi di una o più divinità, ed in ispecie con due che con segni geroglifici dichiarati dal P. Ungarelli di ch. m. portano i nomi di Phtah, Torè, Anubi ed Horus (Ungarelli Mss.). Avendo pertanto dichiarato quale sia il senso della epigrafe, e con quale intenzione fosse scolpita, considerata anche la piccolezza dello strumento che è alto circa quindici millimetri, non sembra dubbio che l'uso al quale serviva, era quello al quale ho accennato. Si sa che gli antichi stimavano che i bambini per la loro debolezza erano più degli adulti soggetti a ricevere l'azione del fascino e che perciò con grande studio cercavano di premunirli. Sappiamo da Lattanzio che i bambini in fasce erano posti sotto la tutela della Dea Cunina *quae infantes in cunis tuetur ac fascinum submovet* (*Inst. Div.* I. 20, 36 Migne p. 226) e parimente lo afferma S. Agostino (*De Civ. Dei* IV. 11 Migne p. 122). Persio ne descrive le sozze cerimonie di una vecchia che *urentes oculos inhibere perita* (II. 31-34) fa sulla fronte e sulle labbra di un fanciullino, preso dalla culla, prima di fare per lui i più desiderabili voti. Ma quali fossero propriamente le cautele usate per impedire e togliere l'effetto del fascino, ci è descritto da S. Basilio, il quale annovera i legami fatti intorno alle mani, alle braccia ed al collo, le bende tinte di vario colore, le lunule d'oro e d'argento, i piccoli ramoscelli e le misteriose parole insussurrate dalle vecchie sopra i bambini: Πε-

ριάμματα κατὰ τὰς χεῖρας καὶ τοὺς βραχίονας καὶ τοὺς αὐχένας, κλωσμάτιά τινα βεβαμμένα καὶ σελήνια μηνίσκων, χρύσεα καὶ ἀργύρεα, ἢ καὶ τῆς εὐτελεστέρας ὕλης, τὰ ὑπὸ τῶν γραϊδίων τοῖς βρέφεσι ἐπιδεσμούμενα ἐπιψιθυρίζουσῶν εἰς ἀποτροπιασμόν (Presso Jahn l. c. p. 41). Oltre a queste cose S. Giovanni Crisostomo fa chiara menzione dei campanelli scrivendo: Che diremo noi dei legami e dei campanelli appesi alle mani e delle bende purpuree e di molte altre cose piene di follia?.... le bende e i nastri ed altri simili legami sono quegli ogetti ai quali si affida la tutela del fanciullo: *τί ἄν τις εἴπη τὰ περίαπτα καὶ τοὺς κώδωνας τοὺς τῆς χειρὸς ἐξηρτημένους, καὶ τὸν κόκκινον στήμονα καὶ τὰ ἄλλα τὰ πολλῆς ἀνοίας γέμοντα.... κρόκη δὲ καὶ στήμων καὶ τὰ ἄλλα περιάμματα τὰ τοιαῦτα παιδίου ἐμπιστεύονται τὴν ἀσφάλειαν* (*ep. I ad Cor.* Hom. XII T. X p. 107). Qualche volta, come sembra indicarlo un epigramma di Marziale (XIV 54) l'istrumento che si appendeva al collo dei fanciulli era un sistro:

Si quis plorator collo tibi vernula pendet
Haec quatiet tenera garrula sistra manu,

il quale però poteva essere considerato anche come simbolo proprio di Iside, da che, rappresentandosi col figlio Oro in braccio in atto di allattarlo, poteva esprimere la tutela che la Dea aveva delle nutrici e dei bambini. Nondimeno le parole del poeta non mostrano che col sistro fosse unita l'idea di respingere il fascino, perchè ce lo raffigura come balocco che serviva ad acquietarne il pianto, il che vuolsi notare, affinchè non si creda che i campanelli fossero sempre usati come amuleti, e non anzi talvolta quale ornamento ed oggetto acconcio per isvagare e divertire i bambini. Imperocchè se fu il suono considerato siccome mezzo di purifica-

zione e di cautela contro i mali invisibili, essendo però che di sua natura è acconcio a rallegrare e divertire, molti poterono ignorarne l'intendimento arcano ed usarlo qual semplice ed innocente trastullo. Quindi s'intende, perchè i primi cristiani, i quali aborrivano da ogni cosa che avesse sentore di superstizione idolatrica, facessero uso di campanelli e molti se ne siano trovati nelle catacombe (Boldetti *Osservaz.* p. 498. Raoul Rochette *Troisième Mém. sur les antiq. chrét.* p. 202), ma è però da avvertire che non furono trovati dentro dei loculi ma affissi esternamente nella calce che gli chiudeva, come vediamo dei svariatissimi altri oggetti che non servirono punto alla persona sepolta, e non sono altro che indizi e segni di ricognizione per poter ritrovare con certezza il sepolcro ove era deposto qualche caro defunto. Onde è che questi campanelli si trovano apposti a loculi di persone di qualunque età, nè furono ad imitazione di pagani, come pensò il Raoul Rochette, quivi collocati quali oggetti che in vita erano stati cari ai defunti e perciò sepolti con loro. Nessuna traccia adunque vi troviamo di quell'uso che noi andiamo cercando, come non è nel costume che ancora si mantiene di appendere campanellini o sonagli al collo dei bambini, poichè non si fa che per vezzo e per procurare loro un trastullo, senza che neppure sia noto per quale arcano intendimento talvolta ve gli appendessero gli antichi.

Per qual ragione questi pensassero che fosse tanta virtù negli istrumenti da percussione, lo impariamo dallo scoliaste di Teocrito, il quale spiegando quelle parole del poeta: *τὸ χαλκίον ὡς τάχος ἄχει* (Id. II 36) afferma che il suono de' metalli purificava e allontanava ogni contaminazione, e che perciò, come scrisse Apollodoro, si usava in ogni genere di santificazione

e di purificazione: ἐπειδὴ ἐνομίζετο καθαρὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικὸς τῶν μιασμάτων. διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῷ ἐχρῶντο, ὥς φησι καὶ Ἀπολλόδωρος (*Scholia* ed. Kiessling p. 854). Ciò non va inteso solamente dei metalli, ma di qualunque altro suono, e perciò Sofrone presso Tzeze nel commentario a Licofrone, rendendo ragione perchè ad Ecate si sacrificavano i cani, dice che il cane abbaiando dissipa gli spettri in quel modo che fanno i bronzi percossi o altra simile cosa: ὁ γὰρ κύων βαΰξας λύει τὰ φάσματα, ὡς καὶ χαλκὸς κροτηθεὶς, εἴτε τι τοιοῦτον (*Lycophron. Cass. cum Isaacii vel potius Iohan. Tzezae comm.* p. 36 Romae 1803). Bastava a ciò anche un piccolo suono, e Ovidio descrivendo i sacrifizi Lemurali, benchè ricordi anche i bronzi temesei: *Temesaeaque concrepat arma* (*Fast.* V 441), accenna singolarmente lo scoppiettar delle dita, congiungendo il medio col pollice, come sufficiente a tener lontane le ombre (l. c. 434):

Signaque dat digitis medio cum pollice iunctis
Occurrat tacito ne levis umbra pede.

Nondimeno quanto più grande e sonoro era lo strepito, tanto più si credeva efficace per mandare in fuga i fantasmi, e Luciano, che l'addita, non fa menzione che del bronzo e del ferro: ἐκεῖνα (τὰ φαντάσματα) μὲν γὰρ ἢν ψόφον ἀκούσῃ χαλκοῦ ἢ σιδήρου, πέφευγεν (*Philopseud.* 15). Tralascio altre testimonianze dell'uso de' bronzi nei riti funebri, perchè sono raccolte nei libri dello Jahn (l. c.), del Passeri (*Mem. della Soc. Colomb.* T. I), dal Lorenzi (*De praecon. cyth. fistul. ac tintinnab.* Gronovio VIII p. 1469), dal Magio (*De tintinnab.* Sallengre II p. 1187) e dal Lazzarini (*De vario tintinnab. usu apud veteres.* Romae 1822).

Essendo per le cose dette manifesto a quale uso fosse destinato il campanello che ho preso a illustrare, e come si avesse fede nell'effetto che si credeva seguirne, è da cercare per qual ragione e in qual modo si credesse che il suono operasse. Il fascino aveva origine dalla malignità e perversità di un animo invidioso del bene altrui e desideroso di nuocerli e vederne l'estrema rovina. Questo mal'animo si manifestava col lodare *ultra placitum* come dice Virgilio (*Ecl.* VII 27 cf. Plinio VII 2, 28), e secondo Plutarco *praeter animi sententiam collaudare et suffragari*: συνεφάπτεσθαι παρὰ γνώμην τῶν ἐπαίνων καὶ συμμαρτυρεῖν (presso La Cerda I 133). Il che assai più che un parlare ironico, era un mentire malignamente e a bello studio. Questo modo però di affascinare non era disgiunto dallo sguardo, poichè per mezzo di esso operava principalmente il fascino, cioè, come dice Tzeze, per mezzo di occhi lucenti e di affisamento della pupilla: βασκανίαν . . . τὴν δι' ὀμμάτων βλάβην, διὰ φαέων βαίνουσαν καὶ βλέψεως ὀμμάτων (*Chiliad.* XII 814). Spiegando Plutarco come avvenga che gli occhi abbiano tanta forza da nuocere all'intelletto e immiserire i corpi e farli perire, dice che gli invidiosi tramandano collo sguardo imagini che sono partecipi di qualche senso e passione, e che queste essendo piene della malignità e invidia di quelli, restando e convivendo cogli affatturati, ne mandano in malora il corpo e l'intelletto. (Εἴδωλα) φησιν ἐκεῖνος ἐξιέναι τοὺς φθονοῦντας, οὔτ' αἰσθήσεως ἄμοιρα παντάπασιν, οὔτε ὁρμῆς, ἀνάπλεά τε τῆς ἀπὸ τῶν προϊεμένων μοχθηρίας καὶ βασκανίας· μεθ' ἧς ἐμπλασσόμενα καὶ παραμένοντα καὶ συνοικοῦντα τοῖς βασκαινομένοις, ἐπιταράττειν καὶ κακοῦν αὐτῶν τό τε σῶμα καὶ τὴν διάνοιαν (*Sympos.* L. V. Probl. VII p. 830 Didot). Quasi in egual modo ne parla Alessandro d'Afrodisias, dicendo che alcuni hanno

un animo così naturato che per la immensa invidia in essi raccolta si rodono alla vista delle cose leggiadre, e che questa, uscendo come alito o raggio esiziale dalla loro pupilla, ed entrando per gli occhi dell' invidiato ne distempra l'animo e la complessione, ne corrompe gli umori e fa amalare i corpi. *Τινὲς ἐκ πολλῆς κακίας ψυχῆς φύσιν ἔχοντες ἐπὶ τοῖς καλοῖς δάκνεσθαι τῷ ἀμέτρῳ φθόνῳ τῆς κακίας αὐτοῖς διεγειρομένης, ὥσπερ ἰώδης τις καὶ φθοροποιὸς ἀκτὶς ἔξεισιν ἀπὸ τῆς κόρης αὐτῶν, καὶ αὕτη εἰσιοῦσα διὰ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ φθονουμένου τρέψει τὴν ψυχὴν καὶ τὴν φύσιν εἰς δυσκρασίαν καὶ τοὺς χυμοὺς ἐπὶ σῆψιν καὶ εἰς νόσον ἄγει τὰ σώματα τούτων* (*Probl. Physica* II 53). Più sagace è la spiegazione che ne diede Eliodoro. L'aria, egli dice, che ne comprende da ogni parte, penetrando per gli occhi e per le nari, pel respiro e per i pori, vi porta seco le qualità esterne delle quali è piena, e quale essa vi penetrò, le inspira in quelli che la ricevono. Per lo che quando alcuno abbia veduto con invidia cose leggiadre, riempie insieme l'aria circostante di quella funesta qualità e trasfonde nel vicino il suo respiro pieno di amaro livore, e questo siccome composto di sottilissime parti, penetra nelle ossa e nelle midolle, e così l'invidia suole divenire morbo di molti. *Ὁ περικεχυμένος ἡμῖν οὗτος ἀὴρ δι' ὀφθαλμῶν τε καὶ ῥινῶν καὶ ἄσθματος καὶ τῶν ἄλλων πόρων εἰς τὰ βάθη διικνούμενος, καὶ τῶν ἔξωθεν ποιοτήτων συνεισφερόμενος, οἷος ἂν εἰσρεύσῃ, τοιοῦτο καὶ τοῖς δεξαμένοις πάθος ἐγκατέσπειρεν, ὥστε ὁπόταν σὺν φθόνῳ τις ἴδῃ τὰ καλά, τὸ περιέχον τε δυσμενοῦς ποιότητος ἐνέπλησε καὶ τὸ παρ' ἑαυτοῦ πνεῦμα πικρίας ἀνάμεστον εἰς τὸν πλησίον διερρίπισε. τὸ δέ, ἅτε λεπτομερές, ἄχρις ἐπ' ὀστέα καὶ μυελοὺς αὐτοὺς εἰσδύεται· καὶ νόσος ἐγένετο πολλοῖς ὁ φθόνος* (*Aethiop.* III 7).

Di queste sentenze quelle di Plutarco e di Alessandro Afrodisiense poco diversificano da quello che comunemente intendeva il volgo, ma quella di Eliodoro,

che spiega l'effetto del fascino per mezzo della natura e sottigliezza dell'aria che penetra per ogni parte del corpo, quasi in quel modo che noi intendiamo l'influsso e la propagazione dei mali contagiosi, ne dà qualche luce per poter conoscere perchè gli antichi a premunirsi contro del fascino usassero il suono de'campanelli e lo strepito dei bronzi. Imperocchè essendo che il suono rompe la quiete ed agita l'aria circostante, ne veniva per esso turbato e sconvolto il mezzo pel quale si credeva trasmettersi il veneficio, il quale restando interrotto e disviato, non aveva più la virtù di giungere o penetrare integro nei corpi vicini, in quella guisa che Filone Alessandrino racconta degli antichi agricoltori, i quali per far deviare la tempesta imminente agitavano l'aria con flagelli e con verghe (cf. Lumbroso *Nuovi studi alessandrini* p. 41 Torino 1872), e come si narra di Agrippa che per dissipare i miasmi pestilenziali del lago d'Averno faceva rompere con verghe la superficie delle acque. Più comunemente però per allontanare e fuggir gli effetti del fascino gli si opponevano oggetti turpi e ridicoli, γελοῖά τινα, affinchè l'amaliatore volgendo altrove lo sguardo cessasse di osservare con maligna ed invidiosa pupilla, e questi oggetti *invidorum oculos*, dice il Lobeck, *ab aliis rebus ad se convertant eoque noxam perimant*, ἑλκομένης διὰ τὴν ἀτοπίαν τῆς ὄψεως ὥστε ἧττον ἐπερείδειν τοῖς πάσχουσι (Plutarco *Sympos.* V. 7, 4. *Aglaophamus* T. II p. 972). Ma l'uso del suono e del fare strepito co' bronzi era solenne nei momenti di grande e improvviso terrore, ed era come di rito, secondo che attesta lo scoliaste di Teocrito, quando sopravveniva un eclissi, e lo impariamo da Plutarco (Paolo Emilio 17) e da Tacito (*Annali* I 28) i quali narrano quanto grande strepito facessero co'bronzi i soldati romani, mentre essendo a

campo nella Macedonia e nella Pannonia furono inopinatamente atterriti da una eclissi lunare. Del che potrebbero arrecarsi altri esempi, ma basti accennare la ragione che ne dà Alessandro d' Afrodisias che cioè facevasi quello strepito per fugare gli spiriti maligni, perchè in quel tempo non guardando più gli astri la terra, manca il benefico influsso che da essi deriva e pel quale i maligni spiriti si possono discacciare.

Oggetto d' invidiata gloria presso i Romani era l'onore del trionfo, ed è noto come fornissero di amuleto il carro del vincitore, affinchè il mal'occhio non potesse percuoterlo. Zonara descrivendo quello di M. Furio Camillo sopra i Veienti scrive che al suo carro fu appeso un campanello (*Ann.* VII p. 352 T. 2 p. 32 ed. Basil. 1686), e trapassando dal più alto grado di gloria che potesse ambire un mortale al più estremo della sventura, narra che appendevasi pure un campanello al collo di chi era condotto al supplizio, affinchè non potesse contaminare colla sua vista chi si scontrava sul suo cammino: *ἵνα μηδεὶς βαδίζουσιν αὐτοῖς ἐγχριπτόμενος μιάσματος ἀναπίμπληται.* Quindi i campanelli erano destintivo proprio de'carnefici, e Plauto l'accenna dicendo: *lanios inde accersam duos cum tintinnabulis* (*Pseud.* I 3, 98). Quantunque però siano chiare queste testimonianze, il campanello appeso al collo di chi era condotto al supplizio non significava sempre che fosse da riguardare come oggetto di contaminazione che infettasse chi lo guardava, *κάθαρμα*, ma era indizio di onta e di sfregio assimigliandolo ad un vile giumento. Negli atti del martirio di S. Sisinio si legge che *cum velut animal traherent sancti Sisinii corpus examine, collo aerei testis tinnitum concavum ligaverunt, quod vulgus tintinnabulum vocant* (Ruinart *Acta Martyr.* p. 538 Veronae 1731), e che questo fosse in uso specialmente

in Egitto si conosce dalla narrazione di Sofronio sopra i miracoli dei santi Ciro e Giovanni i quali per guarire dei mali del corpo e più da quelli dell' anima Gesio vanitoso iatrosofista, gli prescrissero che dovesse *tintinnabulum cum sagmate magnum in collo suspendere, et cum his ad templum suum currere, et stultus sum, clamare praecipiunt* (Mai *Spicileg. Rom.* T. III p. 312). Parimente in Egitto, allorchè si voleva fare vergogna e vitupero a chi avesse commesso un grave fallo, gli si legavano al collo olle sozze di cenere e campanelli e percotendolo si conduceva attorno per la città, esponendolo al pubblico scherno, come accadde a S. Macario che, quantunque innocente, ebbe a patir questa pena (*De reb. S. Macar.* Cod. Vat. LXIV. Zoega *Cod. Copt.* p. 125 Romae 1810). Nei quali esempi non facendosi alcuna allusione al fascino, si conosce che i campanelli erano usati soltanto per dileggio e per fare onta e villania allo sventurato.

L'effetto che nell' aria abbiamo veduto generarsi dal suono metallico, era pure prodotto dal canto, ed è noto che i carmi servivano così ad incantare come a rendere vano il malefizio. Le leggi delle dodici tavole vietavano specialmente d'incantare le messi, col canto, secondo i poeti, facevansi scoppiare i serpenti (Virg. *Ecl.* VIII 71), e le stoviglie entro alle fornaci (Plin. XXVIII 4), ai quali danni però si ovviava col ricantare altri carmi, e Seneca deridendo la semplicità di queste antiche credenze riferisce che col canto credevasi attirare e allontanare le pioggie: *imbres cantibus attrahi et repelli* (*Quaest. natur.* IV 7). E siccome la vista degli animali feroci oltre all'essere paurosa e terribile era stimata affascinatrice, secondo che si favoleggiava di quella del lupo (Plinio VIII 22. 34. Teocrito *Id.* XIV. 22. Virgilio *Ecl.* IX 53) ed anche

sero essere percossi, dà peso alla sagace induzione del dotto autore. Ma essendo che quelli che numerosi si ritrovarono negli scavi di Bologna, sono di lamina così sottile che male si acconcia ad essere percossa, ed il ch. Zannoni gli crede invece non so qual sorta di abbigliamenti (*Bull. dell'Inst.* 1875 p. 51), fa sì che per ora ne sia dubbio il giudizio. Pertanto in tanta scarsezza di siffatti antichi monumenti e nella somma rarità di quelli che per essere inscritti tolgono ogni dubbio sul loro uso, è chiaro quale sia il pregio del campanello esquilino, che raro per la materia, lo è più ancora per la iscrizione che dichiara, a quale uso fu destinato, e ne fa conoscere con certezza una superstiziosa osservanza che finora non era stata particolarmente illustrata.

IL MONUMENTO DELLE NEREIDI.

(*Continuazione cf. Ann.* 1874 *pag.* 216 *e segg.*)

II. I Rilievi

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. XIII-XVIII, tav. d'agg. DE, FG.*)

Fra le sculture del monumento delle Nereidi la maggior parte sono rilievi, dei quali non meno di cinque specie sono venute alla luce nelle prossime vicinanze della base del nostro monumento, tutte distinte dalle altre sculture di Xanto per mezzo dello stesso materiale, cioè del marmo pario, e così già esteriormente designate come parti di un sol monumento. Sono quattro differenti fregi, e gli avanzi di due fastigi, dei quali qui tratteremo. Lo scopritore Ch. Fellows avendo già ben

riconosciuto in genere, quale fosse la loro antica disposizione nel monumento, il Falkener per lo più non potè non seguirlo [1]. Secondo questi, i due principali fregi **A** e **B** erano distribuiti nella base bislunga (*stilobate*), alta circa metri 5, in tal modo, che il fregio più largo **A** all'altezza di circa un uomo, l'altro più stretto **B** all'orlo superiore dello stilobate, direttamente sotto il cornicione che serve come base alle colonne, attorniava tutta la parte inferiore della costruzione. Nel tempietto poi sorretto da colonne fu dato posto ai due fregi più bassi **C** e **D** [2] in modo che il primo corresse come zoforo in vece del consueto epistilio esternamente sopra le colonne ioniche, il fregio **D** finalmente ornasse in giro l'orlo superiore del muro della cella. Il posto dei

[1] Cf. i prospetti presso Fellows *Ionic Trophy Monument* e presso Falkener *Mus. of class. Antiq.* I tav. agg. alla p. 256, quindi ripetuti presso Urlichs *Verhandl. der Philol.-Vers. in Braunschweig* tav. agg. alla p. 61, Overbeck *Plastik* II² p. 131 fig. 94, e ne' *Denkmäler der Baukunst herausg. von Studirenden der Bau-Akademie in Berlin*, tav. 16 (con alcuni arbitrari cambiamenti).

[2] Fra i primi due descrittori il Braun non parla di questi fregi, Birch *Archaeol.* XXX p. 203 non li considera come parte del nostro monumento: Welcker (Müller *Handbuch* § 128*), il quale non aveva ancora veduto egli stesso i frammenti, non fa menzione che di volo del fregio **C** lastra II secondo la *Lycia* di Fellows p. 176, senza saper nulla della loro connessione. All'incontro Fellows dedusse subito dai dati della scoperta la loro connessione (*Xanth. Marbl.* [1843] p. 28=444), e si servì di tutti e quattro i fregi nella sua ricostruzione (*Ion. Tr. Mon.* 1848), seguito in ciò da Lloyd (*Xanth. M.* p. 8 e seg.), Falkener (*Mus. of class. Antiq.* I p. 256 e seg.), Lübke (*Gesch. der Plastik* I¹ p. 106 e seg. I² p. 196 e seg.), il cui giusto apprezzamento stilistico si scuopre anche qui, e Bursian (*Griech. Kunst.* p. 454); anche Mercklin (*Verh. der Braunschw. Philol.-Vers.* 1860 p. 67) considera il fregio **D** come parte del monumento. Un'opposizione assai forte fu sollevata solo da Overbeck (*Gesch. der Plastik* II¹ p. 110 e seg. II² p. 131 e seg. p. 136 sg.). Urlichs (*Verh. der Braunschw. Philol.-Vers.* p. 62) non si decide in proposito, e Reber nella sua cosidetta *Kunstgeschichte des Alterthums* tace affatto di tutte le sculture del nostro monumento.

rilievi formanti il fastigio s'intende da se. Molto più difficile di questo ordinamento generale, contro cui furono emessi bensì dei dubbi ma niuna ragione sufficiente, si è l'ordine delle singole lastre entro i diversi fregi. Disgraziatamente nella scoperta fu trascurato di notare esattamente il posto, ove si rinvenne ogni singolo pezzo. La pianta fatta in seguito dallo scopritore quasi tutta con l'aiuto della memoria, pianta che si trova sulla base del modello da lui ricostruito nel Museo britannico [3], è troppo inesatta per dare un qualche appoggio, sia pure per stabilire a quale lato del monumento appartenessero i singoli frammenti. Inoltre la maggior parte di essi, seguendo forse la direzione della scossa di terremoto, sembra andasse dispersa sul pendio meridionale del monte [4], cosicchè notizie più esatte sul ritrovamento non avrebbero probabilmente neppur dato il lume desiderato. Inoltre per trasportare più facilmente dalla Licia a Londra i blocchi, ne fu tagliata la parte posteriore e perciò molti di essi essendo più danneggiati sul davanti, vennero non poco raccorciati, in modo da non potersi ora più esattamente stabilirne la lunghezza originale. Anzi in parecchi pezzi si può dire la stessa cosa della lunghezza attuale, perchè gli orli sono divenuti irriconoscibili dopo essere stati immessi nelle pareti della sala. Finalmente non solo i frammenti ritrovatisi, ma anche la mancanza di uno dei quattro blocchi angolari del fregio A, non che le dimensioni di tutti i rilievi conservatici, confrontate con quelle del

[3] Uno schizzo della pianta, ma senza i numeri dei singoli frammenti, è aggiunto alla p. 16 di Fellows *Ion. Tr. Mon.* Sulla sua insufficienza cf. anche il giudizio di Falkener *Mus. of class. Ant.* I p. 273 nota.

[4] Cf. la prospettiva del pendio presso Fellows *Xanth. Marbl.* ed ivi p. 20 (438), 28 (444).

monumento stesso, indicano che noi nel ricostruirlo abbiamo anche a lottare con le incertezze provenienti dalle lacune del materiale.

A queste difficoltà esterne si uniscono altre interne. Le singole lastre contengono - come si verifica anche nel fregio di Phigaleia - solo figure complete, indipendenti le une da quelle dell'altra lastra; raramente il rapporto delle rappresentanze ed in ispecie quello delle figure angolari con le altre è così manifesto, da non lasciar dubbio sulla connessione di due lastre. Nel fregio **B** i quattro blocchi angolari conservati ed il contenuto singolare, aggruppato intorno a certi centri ancora riconoscibili, danno qualche aiuto a conoscere almeno la distribuzione delle scene sui quattro lati. All'incontro nel fregio **A**, colle sue rappresentazioni interamente distaccate, mancano quei centri di azione, chiare differenze delle due parti lottanti, rapporti riconoscibili fra le varie scene, in una parola tutto ciò che renderebbe sicura la distribuzione. Finalmente anche i tre blocchi angolari superstiti ci danno così pochi indizi in questo argomento, che almeno sotto questo punto di vista non dobbiamo troppo compiangere la perdita del quarto.

Come punto fermo della distribuzione delle lastre dei fregi **A** e **B** sui quattro lati della base non è data che la lunghezza del lato minore, ossia della fronte dell'ultimo. Essa è di metri 6, 23. Avendo i singoli blocchi, prescindendo da piccole diversità, una lunghezza di metro 1, 38 all' incirca, ed i lati minori dei blocchi angolari la metà di questa lunghezza, ne risulta, che quattro blocchi e mezzo vengano sopra ognuna delle fronti della base. Siccome poi nel fregio **B**, per ragioni che brevemente esporremo più sotto, il lato lungo *t* del blocco 60 secondo ogni probabilità occupava l' estremità sinistra di una facciata (non di un

lato lungo) della base, la sua estremità destra doveva esser formata dal lato stretto di un blocco angolare; ciò non può essere che il blocco *y* (64). Così rimangono i soli blocchi *gh* (50) e *mn* (54) per gli angoli della facciata opposta. Come questi due blocchi siano da disporsi si scorge da ciò, che secondo il calcolo evidentemente giusto di Falkener ogni lato lungo della base si compone di sette blocchi interi (Fellows non ne aveva calcolati che sei). Una semplice prova dimostra che, come già Fellows aveva riconosciuto, *h* (50) deve aver formato l'estremità sinistra ed *m* (54) l'estremità destra di quella fronte. Fra questi quattro punti fissi prima Fellows [5], poi in modo alquanto migliore Falkener [6], ha disposto le altre lastre, e quantunque molto resti ancora incerto, ed in parecchi punti la connessione dell' azione non sia abbastanza chiara, quantunque le dimensioni così ottenute dei singoli lati non escludano ogni dubbio [7], non sono però riuscito di fissare con certezza alcun che di meglio, malgrado numerosi tentativi [8]. Io perciò ho preferito per ragioni pratiche di astrarre da tutti i parziali cambiamenti ed adottare semplicemente la disposizione di Falkener che fu già seguita da altri.

Per il fregio A non v'è che l'ordinamento proposto da Fellows (poichè il collocamento nel Museo britan-

[5] *Ion. Trophy Monument* p. 7 (465) e segg. L'ordine si può restituire ordinando successivamente le lastre 50-54. 54-60. 60-64. 64-68 e 50.

[6] *Mus. of class. Antiq.* I p. 272 e seg.

[7] Cf. *Mus. of class. Antiq.* I p. 274.

Io voglio presentare uno solo di questi tentativi: I. la fortezza assediata: *a b p q r*, un blocco perduto, *m*. II. lotta in campo aperto: *n o c d g*. III. assalto ed ultima battaglia: *h i k l f*, un blocco perduto, *e s*. IV. la fortezza espugnata: *t u v x y*. — Oltre il blocco *n* e le scene di lotta sul lato III, la continuazione delle serie del lato I e II offrirebbe una speciale difficoltà.

nico [9] non può passare per un tentativo di completa ricostruzione). Dalla successiva numerazione dei blocchi facilmente si comprende quell'ordine; alla fine dietro 49 (*g*) secondo Fellows mancherebbe un blocco ed il blocco angolare prossimo a 34 (*M*). Ma per le ragioni sopra accennate quasi tutto è così incerto ed in parte così poco plausibile, che ho preferito sulle tavole piuttosto un altro ordinamento, il quale in parte colloca parti o scene simili una accanto all'altra, perchè ne sia più comodo il confronto (p. es. *A–C*; *D–F*; *K* ed *N*; *Q* ed *R*), in parte rende chiara la possibilità d'una disposizione simmetrica *(I–O)*, e per lo meno procura di non mettere insieme cose che non hanno fra loro alcun rapporto. Il tentativo di ristabilire l'originaria connessione non ha che fare con questo ordinamento, e di fatto in questo fregio meno che negli altri potrebbe realizzarsi [10].

Similmente si è per i due fregi stretti **C** e **D**. Qui si trattava di mettere in sufficiente unione le parti che erano unite dal soggetto. Mentre per il fregio **D**, ove di nuovo i blocchi angolari aiutano all'ordinamento, accettai la disposizione di Fellows, nel fregio **C**, consistente solo di lunghe lastre, mi sono scostato da esso in alcune particolarità. La disposizione principale risulta per se stessa dalle rappresentazioni; non mi sembra dover entrare qui nelle ragioni speciali della mia disposizione.

[9] Lastre 34. 35. 36. 49. 44. 38. 3|7. 43. 48. 45. 4|6. 47. 40. 39. 41. 4|2. L'incomoda località della « Sala licia » ha in parte influito su questa disposizione.

[10] L'ipotesi di Birch (*Archaeologia* XXX p. 193) che le lotte fra cavalieri e pedoni siano da separarsi assolutamente da quelle fra pedoni e pedoni, e che le due specie siano d'assegnare a diversi lati del monumento, è più che dubbia.

FREGIO A (*tav. XIII e XIV*).

Le lastre dell'altezza di m. 0,96, delle quali consiste questo fregio più largo, offrono la rappresentazione di una lotta vivace. Mancando, all' opposto del fregio B, l' indizio di una determinata località, si può credere che trattasi d' una battaglia in campo aperto, e concorda in ciò la partecipazione di cavalieri alla battaglia, i quali più non ricorrono nell' altro fregio. Tutta la battaglia è slegata in una serie di combattimenti isolati, che fra loro stanno in niuna diretta unione, o almeno in unione molto ambigua. Una rilevante varietà di motivi dà nuovo incanto ad ogni scena, e noi seguiamo le rappresentanze quasi con l'interesse con cui vediamo svolgersi innanzi agli occhi i singoli combattimenti della Iliade che si rinnovano senza interruzione [11]. Facendosi innanzi alcuni guerrieri nudi all'eroica — nuovamente una differenza con il maggior numero degli altri fregi del nostro monumento — si potrebbe pensare, che qui si tratti di un soggetto mitico [12], e si potrebbe esser disposti a derivare da ciò il carattere indubitatamente più ideale del nostro fregio. Ma ai nudi guerrieri stanno di fronte altri nei più svariati costumi, alcuni dei quali senza dubbio accennano ad un avvenimento storico. Giova dunque incominciare con una rassegna di tutte queste cose esterne.

[11] Overbeck *Plastik* II² p. 133 censura molto ingiustamente il fregio, forse perchè non ne aveva sufficiente memoria, non esistendone niuna pubblicazione. In ogni modo non capisco come q u e s t o fregio possa « ricordar sempre di nuovo la maniera assiria nella composizione » Non meno inconcepibile mi è dall'altra parte l'opinione di E. Braun: « persino le scene di terrore in confronto delle pompe solenni del Partenone fanno una lieta impressione » (*N. rhein. Mus.* III p. 491), il che egli vuol derivare dallo stile ionico dell' edifizio. Vita ed anima traspirano da tutto il fregio, ma per nulla la serenità.

[12] Cf. Birch *Archaeol.* XXX p. 195.

L'armamento più completo lo troviamo negli opliti delle lastre *A–C*, e sorprende il trovarlo solo in queste. Un lungo farsetto di cuoio, che giunge fino alla metà delle coscie (fig. 2), e l'ordinaria corazza con la sua corona di *πτέρυγες* attorno la persona difende il corpo, che è vestito d'un fino chitone; al disopra portano un corto e leggiero mantello, chiuso innanzi al collo o all'omero destro tanto da lasciar libero il braccio destro. Niuno dei guerrieri porta gambali, forse perchè, dopo le riforme d'Ificrate nelle armature greche, non erano più in uso; ma anche degli alti stivali (Ἰφικρατίδες) che li surrogavano non v'è traccia almeno nei pedoni. Ad eccezione dell'elmo della figura 2 (cf. fig. 25), che per la sua forma più alta cosidetta corinzia si distingue dalle altre figure di questo fregio, tutti gli elmi hanno la forma rotonda, che più si adatta alla testa, con un riparo della nuca ed un margine ripiegato sopra la fronte (γεῖσον), ed in parte con guanciali (*παραγναθίδες*, *φάλαρα*). Una volta sola, nella figura 11, i guanciali sono ornati di testa d'ariete in rilievo, ornamento che, come è noto, si ritrova anche in altre parti dell'elmo e senza dubbio non è altro che un *apotropaion* [13]. Finalmente poi quasi tutti gli elmi sono provvisti di enormi pennacchi rotondi (*λόφοι*) — solo nelle figure 18 e 29, forse anche in 36, sono un poco più leggieri — i quali ergendosi superbi si acconciano alla forma dell'elmo; essi possono ricordare il nome di galli (*ἀλεκτρυόνες*) dato dai Persiani ai Cari a causa dei loro pennacchi [14].

[13] Cf. O. Jahn *die Lauersforter Phalerae* p. 25. Hübner *Augustus* (1868) p. 13. Stephani *Compte-Rendu* 1869 p. 130 e segg., specialmente p. 134 e seg.

[14] Plut. *Artax.* 11: *τοὺς Κᾶρας ἀλεκτρυόνας οἱ Πέρσαι διὰ τοὺς λόφους οἷς κοσμοῦσι τὰ κράνη προσηγόρευον.* Cf. Erodoto 1, 171: *ἐπὶ τὰ κράνεα λόφους ἐπιδέεσθαι Κᾶρές εἰσι οἱ καταδέξαντες.* Alceo fr. 22 (Strab. 14 p. 661) *λόφον τε σείων Καρικόν.*

Quanto siano rigidi questi pennacchi si vede chiaramente dalle figure 38 e 39, delle quali la prima col braccio destro piega lateralmente tutto il pennacchio, l'altra con la destra lo trapassa in modo che le parti attigue a destra e a sinistra restano nella loro naturale rigidezza. Le armi di difesa sono completate dallo scudo abbastanza grande, che sembra essere in tutte le figure di forma sferica (*ἀσπὶς πάντοσ' ἐίση* ovvero *εὔκυκλος*, come lo chiama Omero). È molto strano l'uso di questo scudo presso l'arciere n. 4, il quale lo regge non dagli abituali manichi (*ὄχανα*), ma lo lascia pendere da una correggia sopra l'omero [15], per aver libere le due braccia al maneggio della sua arma. Per la stessa ragione, che cioè il suo mestiere gl'impedisce di volgere lo scudo e di opporlo a qualunque pericolo che lo minacci, solo il suo scudo è prolungato da un panno quadrangolare a fine di difendere in qualche modo le gambe [16]. Da C. O. Müller in poi questi scudi, non rari sopra vasi attici, sogliono esser identificati [17] con gli omerici *λαισήια πτερόεντα* [18]; difficilmente a ragione, poichè, mentre Omero distingue e mette l'uno accanto all'altro *ἀσπίδας εὐκύκλους λαισήιά τε πτερόεντα* ed Erodoto (7.91) usa perfino le *λαισήια* in diretta opposizione alle *ἀσπίδες*,

[15] Cf. Erod. 1, 171 *καὶ ὄχανα ἀσπίσι οὗτοι εἰσί (οἱ Κᾶρες) οἱ ποιησάμενοι πρῶτοι· τέως δὲ ἄνευ ὀχάνων ἐφόρεον τὰς ἀσπίδας πάντες οἵ περ ἐώθεσαν ἀσπίσι χρᾶσθαι, τελαμῶσι σκυτίνοισι οἰηκίζοντες. περὶ τοῖσι αὐχέσι τε καὶ τοῖσι ἀριστεροῖσι ὤμοισι περικείμενοι.*

[16] Cf. la trombetta in d'Hancarville IV 33 ove abbiamo simili circostanze. Vedi anche il fregio B figg. 108. 173.

[17] Müller *Dorier* II² p. 241 nota 2. Welcker Filostrato p. 756 e presso Müller *Handbuch* 342, 6. Fuchs *de clip. imag.* p. 4 e seg. O. Jahn *Münchn. Vasensamml.* n. 403 nota, ed altri. È falsissimo di chiamare *λαισήιον* il solo panno.

[18] Il. E 453. M 426.

nella nostra rappresentazione, come in tutti i vasi, quel panno evidentemente non è che un' aggiunta della stessa ἀσπὶς εὔκυκλος [19]; mentre il λαισήιον era fatto di cuoio di bue non conciato, e secondo tutte le apparenze era di fattura più leggiera [20], questi scudi rassomigliano nella loro parte principale assolutamente agli scudi ordinarii di metallo; mentre poi di λαισήια non se ne può indicare alcun esempio senonchè presso Asiatici e Cretesi [21], la nostra forma di scudo è data dai pittori attici di vasi a Teseo ed altri greci eroi e guerrieri [22]. Quando osserviamo inoltre, che nel maggior numero dei vasi quei panni sono riconoscibili come

[19] Il modo di fissarlo è particolarmente chiaro presso Tischbein IV 51 (Panofka *Bilder ant. Leb.* tav. 6, 3). *Mus. gregor.* II, 86, similmente nel nostro rilievo; nel lato interno dello scudo presso Gerhard *A. V. B.* 166, 3; poco diversamente ivi 51, 4. 165, 1. *Bull. napol. N. S.* I tav. 10.

[20] Erod. 7, 91 Κίλικες . . . λαισήιά τε εἶχον ἀντ' ἀσπίδων, ὠμοβοέης πεποιημένα. Gli scoliasti ad ambedue i passi di Omero non danno una notizia sicura, ma solo supposizioni ed etimologie; ora sarebbero piccoli scudi, leggieri come penne (πτερόεντα), tenuti nella sinistra (λαιά); ora sarebbero i grandi ed oblunghi θυρεοί in opposizione alle rotonde ἀσπίδες; ora δασέα ἐξ ἀδεψήτων βυρσῶν o ἐκ τριχωδῶν δερμάτων γεγονότα o λάσια, ora Ἀμαζονικά. Per la terza spiegazione, oltre Erodoto, parla anche l' etimologia (λάσιος ed Esichio λαισάς· ἡ παχεῖα ἐξωμίς cf. G. Curtius *Grundz. der Etymol.* n. 537); con la forma degli scudi leggieri delle Amazzoni converrebbe l'epiteto πτερόεντα.

[21] Dei Cilicii lo afferma Erodoto 7, 91, dei Cretesi Hybrias presso Aten. 15 p. 695 F (δόρυ καὶ ξίφος, καὶ τὸ καλὸν λαισήιον, πρόβλημα χρωτός). Ai Licii stessi si riferisce il secondo passo della Iliade (M 426), ove è descritto un combattimento fra questi e gli Achei, mentre probabilmente non è che un caso, che anche nel primo passo poco dopo la menzione degli scudi (E 453) si parla di Sarpedone e dei Licii come di partecipanti al combattimento. Erodoto (7, 92) non conosce i λαισήια presso i Licii nell'esercito di Serse.

[22] A Teseo p. es. Gerhard *A. V. B.* 165, 1. Millingen *Anc. uned. Mon.* I 19.

tappeti per causa dell'opera [23], mi sembra, malgrado l'opinione diversa di Welcker [24], più conveniente di pensare alle στρώματα, le quali l'attico Lamaco presso Aristofane fa fissare al suo scudo rotondo (*Ach.* 1124 e 1136)

φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον

e τὰ στρώματ', ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος.

In quest'ultimo caso si potrebbe riconoscere nella copertura di difesa una distinzione per il duce [25]. — Per tornare al nostro rilievo, l'arma degli opliti (mai rappresentata) è la lancia, sicuramente nei nn. 2. 3 e 6, probabilmente anche nel n. 7, ove è vero si potrebbe anche supporre una spada. Si disse già che la figura 4 ha l'arco. Finalmente si trova insieme agli opliti un cavaliere (n. 5) con armatura pesante, la quale si distingue per la mancanza dello scudo e per gli stivali alti e guarniti di pelo; la testa è distrutta, ma sembra fosse coperta di un beretto. Siccome tutti gli altri cavalieri hanno l'armatura molto più leggiera, noi possiamo supporre che questo sia un ufficiale, forse lo stesso duce.

Più vicino agli opliti, quanto all'armatura, sta la fig. 8; in luogo della panziera completa c'è una corazza corta e forte (θώραξ στάδιος, γυαλοθώραξ). All'incontro manca alla piè maggior parte dei guerrieri

[23] Cf. gli esempi citati nella nota 19, e Gargiulo racc. II 40. Un vaso già in proprietà di Depoletti, il cui disegno fatto per Gerhard diamo nella tav. d' agg. FG, mostra fra sette scudi non meno di cinque forniti di tali panni, i quali tutti chiaramente sono indicati come tappeti operati e forniti di frangia all'orlo inferiore. Müller parlò di « ale di cuoio ».

[24] Presso Müller *Handbuch* 342, 6.

[25] Cf. p. es. Teseo (nota 23) ed Ipponice, regina delle Amazzoni *Bull. Napol. N. S.* I 10. La stessa supposizione riguardo alle figure in discorso del nostro monumento fu espressa da B. Gibson *Mus. of class. Antiq.* I p. 138; cf. anche Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 8 (466). Le rappresentazione presso Gerhard (*A. V. B.* 269, 2) non ha da fare con tale tappeto, ma come come pare si riferisce ad un ripulimento dello scudo.

ogni specie di corazza, e per coprire il corpo oltre l'elmo e lo scudo serve o il solo chitone, che per lo più è slacciato sulla spalla destra a guisa d'*exomis* [26], o il chitone e la clamide [27]. Sia permesso di chiamarli brevemente peltasti, se anche questo nome non sia del tutto esatto. Anche più leggiero è il vestiario in altri, ai quali manca pure il chitone; fig. 17. 18. 36. 43 non hanno che la clamide, l'elmo e lo scudo, fig. 26. 32. 40. 47. 51 sono del tutto nude e non hanno che elmo e scudo; nelle fig. 12 e 54 manca anche lo scudo [28], hanno però la clamide. Le armi quasi da per tutto non sono eseguite in marmo, nè vi furono aggiunte in bronzo. Solo la fig. 41 fa eccezione, evidentemente perchè qui la lancia è necessaria per l'intendimento di tutto il motivo, e si poteva facilmente rappresentare; per altro non ne è eseguito che tanto, quanto era necessario allo scopo. Per lo più si vede chiaramente dal moto e dall'attitudine della destra, che si tratta di una lancia, però qualche volta può esser dubbio, se non sia piuttosto una spada (27. 29. 38), la quale è certa in alcuni casi [29]. La bandoliera non è mai indicata, però nella fig. 53 si vede il fodero della spada. Oltre la fig. 4 è arciere anche la figura 1, e forse il n. 55, se l' oggetto visibile accanto a lei è una faretra. L'arciere n. 1, similissimo nella movenza e nel vestiario a quelli del fregio **B** fig. 10.

[26] Fig. 11. 14. 15. 19. 30. 34. 37-39. 41. 49. 52. 58.

[27] Fig. 29. 31. 44. 45, ove lo scudo può essere caduto al ferito.

[28] La copertura del capo nel n. 12 non è riconoscibile; nel 54 può essere un elmo, o piuttosto un beretto (πῖλος) quale occorre sul fregio **B** (fig. 40. 51. 99? 107. 149. 170? 172? 179) e sul fastigio II (fig. 4-6). Cf. Erodoto 7, 92 *περὶ δὲ τῇσι κεφαλῇσι (Λύκιοι εἶχον) πίλους πτεροῖσι περιεστεφανωμένους.*

[29] Fig. 17. 30. 39. 51. 54.

104. 105, è vestito di chitone e di clamide e porta l'elmo, come la figura 4 [30].

La maggior parte delle figure finora esaminate è giovanile. L'età di alcune non si può determinare; sono al certo barbate solo tre, cioè le figg. 2. 6 e 41. Tanto più strano è che di cinque uomini che giacciono morti o gravemente feriti al suolo, tre sono barbati (10.28.42) mentre agli altri due (20. 48) la testa è interamente distrutta. Tutti e cinque hanno il chitone, il 28 ha pure l'elmo, il 10 lunghi stivali; ma specialmente è notevole, che il chitone di 20 abbia, contro l'uso, anche le maniche. Ciò si trova pure nelle tre fig. 22. 46. 50, le quali si danno a riconoscere come barbari a causa anche della loro non greca copertura del capo. Le figg. 46 e 50 portano il berretto flessibile così detto frigio, il quale nell'arte greca suol essere proprio degli Asiatici, solo 22 ha un berretto più alto, simile alla *tiara* [31], de'Persiani, i cui guanciali (*φάλαρα*) sono fissati sotto il mento, mentre la copertura della nuca (*καταβλήμα*) cade in dietro. Il carattere barbarico della fig. 50 (è dubbio però se anche in 46) è confermato dalla scure che evidentemente è da supplirsi, e della quale nello stesso n. 50 si vede ancora conservata una parte del manico; nel 22 poi dall'anassiridi. Non è forse per caso,

[30] Basterà di citare gli esempi presso Overbeck *Her. Bildw.* tav. 22, 2. 23, 1. 12.

[31] Difficilmente vi si può riconoscere una tiara, imperocchè qui potrebbe trattarsi solo di un τιήρης ἀπαγής (Erod. 7, 61. cf. Scol. di Aristofane *av.* 487), mentre il nostro beretto nella sua altezza non abituale rassomiglierebbe piuttosto ad un τιήρης ὀρθός o πεπηγώς, il che è qui impossibile. È dunque probabilmente inteso soltanto una simile copertura di testa, come in genere è dubbia la presenza di Persiani sul nostro fregio (vedi in fine le nostre osservazioni).

che questo molle vestiario fu dato ad una figura che sola fra le altre è chiaramente espressa come fuggente [32].

Rimangono finalmente i cavalieri, i quali ad eccezione del n. 5 già indicato sono tutti vestiti con il solo chitone, o con esso ed il mantello. Nelle fig. 13 e 16 non è visibile la copertura del capo, neppure nel 42 che possiamo ritenere come antico possessore del cavallo afferrato dal 40. Le figg. 9. 33 [33] e 35 portano o portavano dei petasi, 27 un elmo senza pennacchio [34] (frequente sul fregio B), 21 un berretto ripiegato che lo fa riconoscere per barbaro. Le figure 21 e 27 possono aver avuto delle spade; 33 evidentemente vibra un giavellotto.

Se così abbiamo nel nostro fregio i più svariati vestiarii e le fogge più diverse in armature ed in tutte le possibili combinazioni, difficilmente sarà possibile, partendo da tali contrassegni, distinguere con certezza due partiti. Poichè, per dare solo degli esempi sicuri, sopra la lastra *A* stanno di fronte come nemici due opliti, in ognuna delle lastre *K*, *N*, *S* due « peltasti » ugualmente vestiti ed armati. È vero che le figure riconoscibili sicuramente come barbari mai si trovano di fronte ad altre figure loro simili; lo stesso si dica di quelle figure senza chitone e quasi nude; un cavaliere poi non combatte mai con un cavaliere. A questi stanno di fronte a preferenza guerrieri dell'ultima specie (12. 17? 18. 26. 40), ovvero peltasti (19. 34. 41), qualche

[32] Così anche Falkener, il quale ha già pubblicato questo pezzo (*H*) secondo un disegno di Scharf (*Mus. of class. Antiq.* I p. 279). Urlichs, come sembra, ravvisa in questa figura il duce persiano dei Lici (*Verhandl. der* 19 *Philol. - Vers. in Braunschweig* p. 66).

[33] Braun *Arch. Zeit.* 1844 p. 361 gli dà un elmo, Birch *Archaeol.* XXX p. 193 n. 2 un petaso (se non parla della fig. 21).

[34] Braun l. c. p. 359 parla di una pelle leonina.

volta ambedue uniti (18 e 19. 40 e 41), una volta anche un oplite (8). Guerrieri senza chitone finalmente combattono peltasti (15 e 17. 36 e 37. 54 e 55; l'avversario di 51 non è chiaro), con i quali però li abbiamo veduti poco fa amichevolmente uniti contro i cavalieri. Se per ciò si può dire con qualche probabilità, che barbari si trovano solo da un lato e guerrieri senza chitone solo dal lato contrario, dall' altra parte tanto gli opliti quanto i peltasti appartengono ai due partiti; lo stesso ha luogo, come vedremo, nel fregio **B**. Sui cavalieri e gli arcieri non si può dare un sicuro giudizio.

Già E. Braun notò la rassomiglianza dei due partiti nel loro esterno addobbamento [35], e ne tirò la conclusione, che nel fregio si rappresenti la conquista della Licia fatta dai Cari. Ch'egli probabilmente abbia colpito nel segno quando determinò i popoli combattenti, risulterà in seguito, e allora pure si dovrà assegnare il posto ai guerrieri vestiti alla foggia orientale. Tuttavia è certo che la descrizione che Erodoto [36] fa dell'armatura delle truppe ausiliarie licie e carie nell'esercito di Serse, si distingue in vari punti dal nostro fregio. Ma come quest'ultimo rispetto all'armatura è essenzialmente d'accordo col fregio **B**, la cui relazione con avvenimenti

[35] *N. Rhein. Mus.* III p. 493 e seg. Non è nemmeno applicabile la differenza da lui supposta della forma dell' elmo. L' asserto di Urlichs (*Verhandl. der* 19 *Philol.-Vers. in Braunschweig* p. 66) che i Lici ed i Cari siano distinti dal differente vestito e dalle armi, non può stare.

[36] 7, 92 *Λύκιοι . . . θωρηκοφόροι τε ἐόντες καὶ κνημιδοφόροι, εἶχον δὲ τόξα κρανέινα καὶ ὀιστοὺς καλαμίνους ἀπτέρους καὶ ἀκόντια, ἐπὶ δὲ αἰγὸς δέρματα περὶ τοὺς ὤμους αἰωρεύμενα, περὶ δὲ τῇσι κεφαλῇσι πίλους πτεροῖσι περιεστεφανωμένους· ἐγχειρίδια δὲ καὶ δρέπανα εἶχον . . . .* 93 *. . . . Κᾶρες . . . . τὰ μὲν ἄλλα κατά περ Ἕλληνες ἐσταλμένοι, εἶχον δὲ καὶ δρέπανα καὶ ἐγχειρίδια.*

lici è innegabile, possiamo solo trarne la conseguenza che nel corso di un secolo all'incirca, nel quale ambedue i popoli furono affrancati dal dominio dei Persiani ed in parte più intimamente associati con i Greci di Europa, particolarmente con Atene [37], essi sotto tali influenze anche nella loro armatura avranno subito cambiamenti; il che tanto più facilmente poteva verificarsi, in quanto già l'antica loro armatura rassomigliava nelle parti più essenziali alla greca.

Una dettagliata descrizione delle singole scene, come fu data da E. Braun [38], non è più necessaria, ora che si hanno innanzi gli occhi le tavole. Basterà accennare alcune particolarità. L'artista fa prova d'un talento speciale nella rappresentanza di tali scene, ove la bilancia fra il vigoroso assalto e la prudente riserva è, per dir così, in bilico. Così p. e. sopra la lastra *I*. Evidentemente il guerriero n. 26 sta spiando, se il cavaliere n. 27, il quale corre e si prepara a colpire, discopra il suo lato debole, per poi assalirlo subitaneamente ed ucciderlo [39]; il braccio sinistro è tanto pronto a parare, quanto il destro lo è ad assalire, e tutto il corpo si equilibra sulle gambe aperte. Simile

[37] Ambedue i popoli, come è noto, dopo la battaglia all'Eurimedonte, appartennero alla federazione attica ed in ispecie al distretto tributario cario (Καρικὸς φόρος), più tardi alla federazione ionica-caria. Pur troppo pagavano male i tributi. Cf. U. Köhler *Urk. und Unters. zur Gesch. des delisch-attischen Bundes* p. 118 e segg.

[38] *Arch. Ztg.* 1844 p. 358 e sgg. Egli descrive le lastre *HJ. M. Q. A. B. L. S. E. K. G. R. OP;* le lastre *CD. F. K. N* ed i frammenti *T. U. V* a quell' epoca non erano ancora nel Museo britannico. Gli stessi pezzi furono più brevemente e meno esattamente descritti da Birch *Archaeologia* XXX p. 193 e seg. nell'ordine seguente: *O. G.* (ovvero *L?) E. B. M. HJ. R. Q. K. S. A.* — I numeri sotto ogni lastra delle nostre tavole sono quelli della sala licia nel Museo britannico.

[39] Braun l. c. p. 359 ritiene il n. 27 come il duce che commanda l'assalto al n. 26.

anche sulla lastra *G* è la posizione della fig. 19, mentre il compagno 18, protetto dall' altro, come da un padrino senza impedimento di sorta si avanza con impeto. Ci ricordiamo del mutuo rapporto fra Armodio ed Aristogitone nel noto gruppo [40]. È ancora più fina la modificazione sulla lastra *K*, ove il doppio movimento di 29 trova il suo supplemento e la sua ragione nel n. 30, il quale benchè caduto sulle ginocchia non si dà per vinto, ma con occhio fermo e la spada in alto aspetta l'avversario. Si confronti solo con questo la lastra *N*, ove a causa della mancanza di questa tenzione ed incertezza sull'esito il gruppo 38. 39, che in quanto alla forma è forse più compito, c' interessa molto di meno. Nel mezzo stanno forse le rappresentanze delle lastre *Q* ed *S*, sull'ultima delle quali disgraziatamente a causa del danno sofferto è poco riconoscibile il soggetto della fig. 51. In quelle scene poc'anzi trattate si scorge un fino intendimento del ritmo, come, prodotto sia dai movimenti interni dell' animo, sia da cause esterne, esso si diffonde per tutta la figura e ne determina la movenza. Un altra prova l'abbiamo nell'arciere n. 1, nel quale il motivo di prendere la mira e colpire, l'equilibrio del corpo che, dirimpetto alle braccia distese, si compone traendo in dietro le parti superiori della persona, la posizione agile delle gambe, che dà all'insieme qualche cosa di assai leggiero, hanno trovato una espressione molto caratteristica [41]. Il gentile

[40] Cf. le osservazioni di Friederichs *Arch. Zeit.* 1859 p. 67 e segg. *Bausteine* p. 32 seg. sull'importanza del contrasto in questa composizione.

[41] Cf. fregio **B** fig. 10. 104. 105. Apparentemente molto simile, però assai diversa, ritorna la posizione sul fregio di Phigaleia: Stackelberg *Apollot.* tav. 15. *Anc. Marbl.* IV, 2. *Denkm. d. alt. K.* I, 28, 123 *b.* Overbeck *Plastik* I² fig. 74, *C* 20.

movimento dell'Apollo sulle monete di Crotone [42] servì da modello; in esso si è voluto riconoscere con grande probabilità un lavoro di Pitagora da Reggio, celebre per il ῥυθμὸς dei suoi lavori [43]. Finalmente accenno ancora alla lastra *O* come quella forse più singolarmente e gentilmente composta di tutto il fregio. Un guerriero di bella presenza (41) ha colpito con la lancia la testa del suo avversario a cavallo (42), cosicchè questi è caduto a terra; e mentre il compagno del vincitore (40) governa a fatica il focoso cavallo [44], il vincitore stesso preme col suo piede la testa del vinto per trarne fuori la lancia. Nello spasimo del dolore questi instintivamente afferra la lancia, mentre il corpo si dimena, ed una delle gambe convulsivamente si sovrappone all'altra; ma per fino sul volto severo del vincitore balena un sentimento di compassione, che non ostante l'orribile atto si rileva specialmente nella movenza della parte superiore della sua persona. Così anche in questo tratto campeggia il ritmo. Il motivo generale del gruppo è espresso nei versi di Omero (Od. κ, 162):

τὸ δ' ἀντικρὺς δόρυ χάλκεον ἐξεπέρησεν,
κὰδ δ' ἔπεσ' ἐν κονίῃσι μακών, ἀπὸ δ' ἔπτατο θυμός·
τῷ δ' ἐγὼ ἐμβαίνων δόρυ χάλκεον ἐξ ὠτειλῆς
εἰρυσάμην.

[42] *Mus. borbon.* VI tav. 32, 6. Carelli *numi It. vet.* tav. 183, 21 segg. *Denkm. der alt. Kunst* II, 13, 145.

[43] Plin. 34, 59 *Apollinem serpentemque eius sagittis configi.* R. Rochette *mém. de numism.* p. 133. Panofka *arch. Anz.* 1856 p. 274. Bursian *griech. Kunst* p. 415. O. Jahn *Entführung der Europa* p. 10 nota 5. L'obbiezione di Overbeck *Plastik* I² pag. 211 nota 125 è di poco rilievo, poichè il grande tripode o può spiegarsi come lo fece O. Jahn, o può esser considerato come vero tipo di moneta, cui fu aggiunto il gruppo come πάρεργον. Ma senza dubbio non è parte integrante del gruppo di Pitagora. Wieseler nel testo dei *Denkmäler* non esterna un giudizio.

[44] Per il soggetto cf. Michaelis *Parthenon*, fr. occidentale fig. 15. Anche qui è caratteristica la posizione delle gambe calcolata per l'equilibrio nel nostro fregio.

Ma quanto diverso ne è l'effetto, se ciò che il poeta disse del cervo si trasferisce al combattimento degli uomini [45]! Di tutti i gruppi del fregio questo colpisce molto di più e sveglia non solo l'interesse artistico di chi guarda, ma ne commuove anche l'animo [46]. A tal riguardo anche *Q* merita considerazione, ove vediamo 44, intento a sorreggere il suo amico (45) che cade stanco, dimenticare affatto il proprio pericolo, mentre il nemico 46 ha già posto la sinistra al suo scudo e si prepara con la destra a vibrare il colpo mortale. Ma già dietro di lui si avvicina il guerriero 47, evidentemente lasciando un altro combattimento verso il quale tuttora è rivolto lo sguardo – o chiama altro aiuto? – e mette la mano sulla spalla del barbaro 46, probabilmente per trattenerlo. Il motivo non è del tutto chiaro; la scena fu forse già completata da un'altra figura che come 43 [47] veniva dall'altro lato in aiuto del guerriero in pericolo.

Ai più frequenti motivi del fregio appartiene il movimento dell' avanzarsi frettoloso o dell' assalto al nemico [48]. Qualche volta sono messi a profitto i rialzi del terreno per variare un poco la composizione [49], ovvero vi è accennata mediante la posizione della gamba una leggiera girata del corpo invece di esprimere il correr

[45] Convenientemente ricorda B. Gibson *Mus. of class. Antiq.* I p. 137 all'Iliade Z 63 τὸν δὲ χρείων Ἀγαμέμνων Οὖτα κατὰ λαπάρην· ὃ δ' ἀνετράπετ', Ἀτρεΐδης δὲ Λὰξ ἐν στήθεσι βὰς ἐξέσπασε μείλινον ἔγχος.

[46] A ragione fu rilevata questa scena da Gibson l. c. e da Friederichs *Bausteine p.* 309.

[47] Cf. fig. 6. 11. 14. 31. Il salvamento è già fatto nella scena simile del fregio di Phigaleia: Stackelberg *Apollot.* tav. 4. *Anc. Marbl.* IV, 16. Overbeck *Plastik* I² fig. 73, *A* 1.

[48] Fig. 2. 3. 6. 7 ecc.

[49] Fig. 14. 31. 43. 52. 53.

diritto innanzi (fig. 34). È peraltro innegabile una certa monotonia nella frequente ripetizione di questo motivo; ma siccome la posizione è semplice e molto conveniente al combattimento, così non stanca mai tanto, quanto le posizioni esagerate e forzate, che si ripetono continuamente sul fregio delle Amazzoni nel Mausoleo con le loro linee rigide e tese. La posizione nelle fig. 17 e 51 [50] è simile guardandola esternamente, ma di un significato assai diverso. Le due volte il corpo è fortemente rivolto verso sinistra, perchè il braccio destro alzato con tanta più forza scenda sull'avversario, appunto come nel « Pericle » sullo scudo della Parthenos di Strangford [51]; anzi è singolare che al guerriero 51 stia accanto un barbaro che agita l'ascia, appunto come ivi accanto a Pericle sta il calvo « Fidia », il quale pure agita la scure. - Le figg. 36 e 54 non sembrano ben riuscite. Nella prima però l'apparente imperizia si spiega dalla movenza del guerriero, che non procede innanzi, ma con la persona, lo scudo ed il braccio destro stesso si oppone all'avversario (37) che lo assale, e per ciò la sua posizione è molto caratteristica. Il movimento singolare di 54 [52] con le due ginocchia storte si spiega pure da ciò, che con il ginocchio sinistro egli preme il lato dell'avversario che giace in terra; ma che simili motivi possano essere espressi con maggiore abilità, ce lo dimostra molto chiaramente il

[50] Braun *Arch. Zeit.* 1844 pag. 363 prende l'ultimo come accorrente al combattimento.

[51] Conze *Athenastatue des Phidias* tav. *Arch. Zeit.* 1865 tav. 196. Gerhard *akad. Abh.* tav. 27, 4. Jahn *popul. Aufs.* tav. 2, 1. Overbeck *Plastik* I² fig. 47. Michaelis *Parthenon* tav. 15, 34.

[52] Cf. fregio **B** fig. 177. Clarac *Mus. de sculpt.* II, 117 *B*, 232 *B*. — Questa lastra (*S*) fu la prima ad esser pubblicata del fregio in discorso (Fellows *Lycia* tav. XVIII agg. alla p. 177), ma senza esatta notizia della sua provenienza.

confronto con alcuni pezzi dei fregi di Figalia [53] e del tempio di Atene Nike sull' Acropoli [54]; qui in luogo del ginocchio si adopra il piede della gamba distesa, il che rende la composizione infinitamente più vigorosa ed animata.

Non mancano altre imperfezioni nel nostro fregio, specialmente nelle rappresentanze dei morti che giacciono al suolo o cadono dal cavallo. Gli altri cavalieri, e prima di tutti n. 21 [55] e n. 27, sono molto ben riusciti, anche il gruppo sopra la lastra *E* con il cavallo caduto e con il cavaliere che discende (n. 13), verso il quale si affretta 12 [56], merita interamente la lode che Braun [57] gli attribuisce, alquanto diminuita però dall'essere stato il gruppo in tutti i suoi tratti essenziali già eseguito sul fregio del tempio di Atene Nike [58]. Mal riuscite sono all' incontro le figg. 9 e 16; la prima è a rovescio e sta in procinto di cadere dal cavallo; la posizione delle gambe sui due lati del collo del cavallo è tanto brutta, quanto il braccio sinistro sbagliato; ciò che si vede al di sopra dell'ultimo, sembra appartenere al mantello, ma è molto poco chiaro. La fig. 16

[53] Stackelberg *Apollot.* tav. 1. 6. 9. *Anc. Marbl.* IV, 12. 15. 19. Overbeck *Plastik* I² fig. 73, *B* 9. *A* 2. 7; da per tutto ritorna il motivo che il vinto cerca di schermirsi dal vincitore col braccio.

[54] *Anc. Marbl.* IX, 7. Ross *Tempel der Nike Apteros* tav. 12 *o.* Overbeck *Plastik* I² fig. 67 *f. h*; *Anc. Marbl.* IX, 9. Ross tav. 11 *i.*

[55] In 21 e 33 la corsa del cavallo è raffigurata nel momento, quando uno solo dei piedi di dietro tocca il suolo, ciò che si vede sovente sul fregio del Partenone, come è noto (Michaelis *Parthenon* pag. 224). Anche per le criniere tagliate dei cavalli si può confrontare quel fregio; ivi p. 223.

[56] Con esso si può confrontare l'Ercole della metope della Amazzone dell'Heraeon in Selinunte (Benndorf *Metopen v. Selinunt* tav. 7. Overbeck *Plastik* I² fig. 75).

[57] *Arch. Zeit.* 1844 p. 352.

[58] Ross *Tempel der Nike Apteros* tav. 12 *e.* Overbeck *Plastik* I² fig. 67 *l.*

è del tutto sbagliata: perchè siccome la parte superiore del corpo cadente è visibile di fronte, in maniera che la testa ed il braccio destro (che pare nasconda la gamba destra d'innanzi del cavallo) pendono in giù, mentre il braccio sinistro riposa ancora sul corpo, così la gamba visibile dovrebbe essere la destra e la piegatura il ginocchio. Ma a ciò non corrispondono nè i contorni nè le proporzioni nè la lunghezza del chitone; il cavaliere inoltre dovrebbe essere stato, prima della sua caduta, seduto a rovescio sul suo cavallo. Sono perciò piuttosto inclinato di supporre che l'artista abbia dato al cavaliere una mossa nella vita del tutto falsa [59]. Anche l'esecuzione delle due fig. 9 e 16 è oltremodo inferiore. Lo stesso si dica per la maggior parte delle figure giacenti. A queste è naturale che confrontiamo il fregio del tempio di Atene Nike. Ma mentre ivi da per tutto abbiamo motivi semplici distintamente eseguiti, ciò non si può dire che in parte del nostro fregio. Se la fig. n. 20 non è a primo aspetto chiara, ciò si deve probabilmente alla distruzione: il collo si riconosce, e si vede che la testa era assai piegata in dietro, il braccio sinistro è ugualmente in dietro, mentre il braccio inferiore destro giace ancora sul corpo. Nella fig. 10 non è rimarchevole che la mezza piegatura del corpo, la quale per altro non è fuori dal vero, e si fa riconoscere nella posizione dei piedi. Lo stesso motivo l'abbiamo più stentatamente nella fig. 28. Il corpo qui giace sul lato sinistro, ma tanto piegato in avanti, che si vede la gamba destra di sotto, e quella sinistra sovrapposta e dietro ad essa; la gamba sinistra inoltre

[59] Avrebbe pensato ad una piegatura come quella sul fregio di Figalia? (Stackelberg *Apollot.* tav. 8. *Anc. Marbl.* IV, 18. Overbeck *Plastik* I² fig. 74, *B* 10).

è tanto voltata da far vedere la pianta del piede. Anche le dita della mano destra hanno una mossa quasi impossibile. Che con tutto ciò si sia voluto forse accennare agli spasimi della morte, che si veggono in maniera tanto rimarcabile espressi sulla fig. 42 già descritta, la quale nella convulsione del dolore ha posto la gamba destra sulla sinistra distesa? Mal riuscito del tutto è il tentativo dello scorcio nella fig. 48, ove solo la testa e le due braccia erano visibili, mentre tutto il resto del corpo si deve supporre come stesse nell'interno del quadro: ciò fa ricordare lo scorcio, quantunque molto meno mal eseguito, del Centauro giacente nel fregio di Figalia [60].

La stoffa dei vestiti è sempre di uguale finezza come nelle statue del nostro monumento, cosicchè anche qui in maggior parte ritornano le particolarità del trattamento che ivi furono rilevate (*Annali* 1874 pag. 230 e sgg.); così per esempio le creste intagliate delle pieghe (ivi pag. 231) colpiscono specialmente nel barbaro che fugge 22. Questa finezza del vestiario, fonte d'innumerevoli bellezze nelle linee del panneggiamento, impedisce un malinteso, che le forme del corpo per lo più alquanto effeminate in unione con i vestiti sciolti ed oltremodo lunghi potrebbero far nascere, di pensare cioè qualche volta trattarsi di Amazzoni [61] — dubbio che, come è noto, nacque alla vista dei Persiani nel fregio della Nike; ma come in genere il vestiario quasi mai nasconde il contorno e la movenza del corpo, così si rilevano chiaramente non solo le forme maschili del petto, ma per lo più anche l'indizio del sesso, ed in modo da non

60 Stackelberg *Apollot.* tav. 15. *Anc. marbl.* IV tav. 2. *Denkm. der alt. Kunst* I, 28, 123 *b.* Overbeck *Plastik* I² fig. 74, *C* 20.

61 Fig. 27. 30. 88. 39. Cf. Birch *Archaeol.* XXX p. 195. Fellows *Xanth. M.* p. 20 (438). Spratt e Forbes *Travels* I p. 15.

poterne dubitare [62]. — Le proporzioni dei corpi, molto lontane dalla soverchia sveltezza di quelle sopra i rilievi del Mausoleo, sono nell'insieme di mediocre grandezza, anzi qualche volta sono riuscite un poco corte (p. e. lastre *A* e *B*), qualche volta fuor di proporzione (fig. 32). — Le faccie non presentano in genere una speciale espressione, ma solo qua e là, p. e. nelle fig. 41 e 50 [63]. I tratti hanno qualche cosa di particolare, per dir così di provinciale, che devia dai tipi soliti dell'arte greca; essi si possono confrontare con la forma del vestiario, la quale pure non è interamente ellenica.

Le armi mancano quasi da pertutto, come già abbiamo notato; i motivi però sono in genere espressi con sufficiente chiarezza da non lasciare in dubbio sulla qualità delle armi. Trattandosi per lo più di combattimenti con giavellotti, le lunghe e sottili linee delle lancie si sarebbero mal'espresse nel marmo ed avrebbero in modo poco bello tagliato la composizione. Inoltre a ragione Braun [64] rilevò, che le molte armi avrebbero tanto più disturbato la composizione, in quanto che i singoli gruppi si coprono spesso, e le armi degli uni sarebbero entrate nei gruppi vicini. E di fatto le armi non erano mai supplite in bronzo. Buchi per aggiunte di bronzo si trovano ora soltanto nelle lastre

[62] Cf. la figura all'estrema sinistra sopra una lastra del fregio della Nike *Anc. marbl.* IX, 10. Lo stesso si può notare sul lato orientale del monumento dell'Arpie di Xanto, e qualche volta ancora sopra rilievi della Licia.

[63] Io trovo che Braun (*N. Rhein. Mus.* III p. 491) e Friederichs (*Bausteine* p. 309 e presso Schnaase *Gesch. der bild. Künste* II² p. 236) in questo riguardo lodano soverchiamente, o almeno generalizzano troppo la lode. Ma che cosa si deve poi dire, se quello *Arch. Zeit.* 1844 p. 359) dice della figura 22: « egli guarda con ferma e risoluta ener- « gia fuori del quadro e sembra che abbia fissato il nemico. Disgra- « ziatamente manca la parte superiore della testa »!

[64] *N. Rhein. Mus.* III p. 493.

E e *G*, ed ambedue per sorreggere una briglia; là è visibile un foro nell'orecchio del cavallo, qui un'altro nel medesimo posto ed un secondo foro nella mano sinistra del cavaliere 21. Ai pezzi ben conservati non v'erano altre aggiunte di bronzo. Tali inuguaglianze nella esecuzione di diverse lastre dello stesso fregio si ritrovano anche altrove [65], ed accennano senza dubbio a diversi artisti. Di fatto le diversità dell' esecuzione sono molto rilevanti; accanto a lastre eccellenti ce ne sono alcune del tutto deboli e male ideate, accanto a quelle eseguite accuratamente se ne veggono alcune trascuratissime [66]. Se anche in media tutto è ben lavorato, e decisamente migliore nella esecuzione di quella del maggior numero delle lastre del fregio di Figalia, anche qui peraltro la composizione vale più della esecuzione [67], sebbene la differenza non sia così considerevole come nel fregio testè citato.

Il trattamento del rilievo somiglia molto con quello del fregio del Partenone e di altri rilievi attici affini [68]. Anche qui innanzi tutto risalta il contorno delle singole figure dal fondo (il quale per altro non presenta una superficie piana, ma bensì assai disuguale), e risalta per mezzo di un orlo assai pronunciato, il quale alle volte è abbastanza duro e rigido [69]. L'orlo

65 Cf. Michaelis *Parthenon* p. 225.

66 Lübke *Gesch. der Plast.* I² p. 195 chiama l'esecuzione « in « parte un poco asciutta, senza spirito e convenzionale ».

67 Cf. Birch *Archaeol.* XXX pag. 196: *the defects in the execution, which is not equal to the spirit of the composition, is clearly to be traced to an imitation of a finer style by a people inadequate to rival it.*

68 Cf. Michaelis *Parthenon* p. 203 seg. Schöne *griech. Reliefs* p. 21 seg. Cf. Benndorf *Metopen von Selinunt* p. 41.

69 Cf. p. es. il braccio sinistro della fig. 5. Su lastra *B* v'è particolarmente questa maniera. — Essa ricorre anche in altri rilievi

ha, come al Partenone, un'altezza media di 4 a 5 cent., ma sale fino a 7; perciò il contorno ha qualche cosa di duro e di secco. È qui inoltre molto più spesso che ivi, il fondo un poco incavato, ond'è che i lumi falsi su quegli orli sono schivati e le figure risaltano anche più fortemente dal medesimo. I profili fatti con la maggior possibile esattezza della lastra *O* [70] possono farne prova; principalmente alle gambe degli uomini e dei cavalli, anche alle braccia ed alle teste questo processo è preferito e accagiona qui, per così dire, l'impressione di un vero alto-rilievo. I profili mostrano pure il modo, come sia mossa la superficie dei rilievi; anche dei piani obliqui sono adoperati. Però alcune lastre, p. es. *A* e *B*, sono in genere un poco più piane, meno rotonde e mosse. L'intiero sollevamento del rilievo dal fondo è per lo più 7 a 8, ma anche fino a 10 cent. [71], nel quale caso il fondo suole essere cavato più profondamente. Si aggiunsero inoltre in alcuni passi delle parti interamente sciolte, che sporgevano in alto rilievo [72]. In genere il vecchio sistema del basso rilievo è conservato; ma per l'innalzamento di esso e per gli incavi suddetti è rafforzato in modo, che l'effetto diviene meno calmo, ma più vigoroso. Ciò sarà sembrato necessario, perchè questo fregio non era al

licii, p. e. ai sarcofaghi di Pajafa (« *Horse Tomb* » n. 142) e di Merehi (« *Chimaera Tomb* » n. 143), dove il materiale meno favorevole ha influito sulla conservazione del rilievo piano.

70 Tav. XIV. I profili sono così collocati accanto alla rappresentanza che ognuno è preso esattamente in quell'altezza della lastra del rilievo, nella quale ha ricevuto il suo posto sulla tavola. La scala indica centimetri. Disgraziatamente i due dettagli sono stati posti troppo verso destra.

71 P. es. alle braccia di fig. 1.

72 Così le bocche dei cavalli sulle lastre *G* e *L*, il braccio destro e forse il piede destro del cavaliere 27, ed il braccio sinistro di 46. Esse tutte non hanno lasciato traccia sul fondo.

coperto, ma all'aria libera, e perchè doveva avere effetto analogo a quello dei fregi più alti **B C D**, e principalmente del **B**. D'altronde, se fosse stato adoprato il rilievo completamente alto, tutta la striscia del rilievo sarebbe, per così dire, sortita dalla superficie dello stilobate, del quale non deve essere che una parte. Appunto è ammirevole l'arte con cui il rilievo fu incastrato nella superficie, al disotto diviso fortemente dal plinto per mezzo di un taglio, profondo 3 cent., sotto la lista che rappresenta il suolo, e sulla quale tutte le figure si muovono, mentre al di sopra il fondo del rilievo si unisce alla superficie degli strati superiori dello stilobate, il quale in quella parte si ristringe d'un poco. Inoltre agli angoli le figure sono per lo più tanto distanti dagli angoli stessi, che hanno poca o nessuna importanza per il contorno del monumento veduto diagonalmente [73].

FREGIO **B** *(tav. XV e XVI)*

Di tutte le parti del monumento questo fregio alto cent. 62, che contornava lo stilobate nel suo orlo superiore, ha fin da principio destato maggiore interesse [74]; esso solo fu fin qui completamente pubblicato [75].

[73] Cf. le buone osservazioni di Falkener nel *Mus. of class. Antiq.* I p. 271.

[74] Descrizioni dei singoli pezzi presso Birch *Archaeol.* XXX p. 196 segg. E. Braun *n. rhein. Mus.* III p. 494 segg. ed *arch. Zeit.* 1844 p. 364 segg. p. 371 segg. (L'ordine della serie presso l'ultimo è: lastra *v. x. mn. i. l. f. gh. p. b. c. o. st. u. d. e*). Cf. ancora Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 7 (465) e segg. B. Gibson *Mus. of class. Antiq.* I p. 138 segg.

[75] Prima da Fellows in calce al suo scritto *Ion. Tr. Mon.* (1848) secondo un disegno di G. Scharf; in proporzione alquanto maggiore ed esecuzione migliore secondo il suo nuovo ordinamento da Falkener nel *Mus. of class. Antiq.* I a p. 284; e sopra questo ripetuto da Urlichs nelle *Verhandl. der* 19 *Phil.-Vers. in Braunschweig* (1860) a p. 61. — Sulle nostre tavole abbiamo aggiunto sotto ogni lastra il numero della Sala licia del Museo britannico.

Di fatto egli, a causa del soggetto e di molte particolarità della composizione, è unico fra le scolture dell'arte greca e spesso, nella sua ingenua maniera di esprimere a guisa d'un racconto, ricorda influenze orientali, quali per noi sono rappresentate principalmente dai rilievi assiri. Non dobbiamo però dimenticare, che nel corso del quarto secolo fioriva la pittura delle battaglie sì nella scuola di Sicione e sì presso Aristide di Tebe e suoi scolari; in Asia la tradizione si compiace di parlare, persino nel secolo ottavo, della distruzione di Magnesia come soggetto di un quadro di Bularco [76]. Se poi l'architetto Mandrocle di Samo fece rappresentare sopra un quadro, come l'esercito persiano innanzi agli occhi di Dario passasse l'Ellesponto sopra il celebre ponte [77], questo quadro avrà rassomigliato in più d'una parte al nostro fregio. Finalmente il rilievo non è unico nella Licia stessa, come vedremo a suo luogo.

Le differenze principali fra il nostro fregio e quello A sono state bene rilevate da Falkener [78]. Qui masse, là lotte parziali; qui risalto di operazioni generali, là esecuzione delle singole figure e dei singoli tratti; qui le masse fitte della fanteria, là il corso dei cavalli; qui un rilievo più alto e rozzo, quasi quadrato ed in varie parti staccato dal fondo [79], là il rilievo più basso che sopra analizzammo. Questo diverso trattamento del rilievo si spiega parte dalla posizione più alta del nostro fregio, con proporzioni minori delle

76 Plinio 7, 126. 35, 55.

77 Erodoto 4, 88.

78 *Mus. of class. Antiq.* I pag. 270.

79 Staccati dal fondo sono principalmente un gran numero delle teste, degli elmi e dei pennacchi, forse anche delle braccia (p. es. fig. 10. 19. 29) e delle mani (fig. 20); cf. anche alla fig. 86. Quasi tutte queste parti sono rotte ed hanno lasciato poca o nessuna traccia sul piano del rilievo.

figure, in parte dalla vicinanza immediata della massiccia cornice formata da un doppio *kymation* e da un *geison* che forzava a rendere più vigorose anche le sculture vicine [80]. Si può aggiungere come differenza, che mancano non solo i cavalieri, ma anche quasi senza eccezione [81] i guerrieri nudi senza chitone, in relazione al maggior realismo del nostro fregio: vi sono solo opliti, « peltasti » ed arcieri. È inoltre notevole la rappresentanza di estesi fabbricati e di un albero (lastra *r*), mentre là tutto al più si accenna a qualche disuguaglianza del terreno.

A prima vista colpiscono più le rappresentanze di fortezze, tre delle quali sono chiaramente riconoscibili. Due di queste formano l'angolo sinistro di due lati, di cui una, mostrante una porta con presidio (lastra *h*), è completa sopra una sola lastra, imperocchè a destra della torre è visibile una striscia del fondo del rilievo. Solo a questo pezzo si adatta la lastra *i* con la scala d'assalto, di modo che così è in generale determinato il contenuto di questo lato. L'altro blocco angolare (*t*) mostra una fortezza quasi del tutto sguarnita di presidio, rappresentanza che continua nella lastra *u*; e come qui non può trattarsi che di una fortezza espugnata, così è determinato anche il posto della lastra *v*, ove veggiamo il vincitore in trono. La terza fortezza è sopra due lastre (*p* e *r*), completa a destra e sinistra, così che deve essere stata collocata non all'angolo, ma in mezzo d'un lato. Essa raffigura un presidio accalcato, onde la lastra *q*, che ha una simile rappresentanza, vi si frappone naturalmente. Per via della grande estensione di questo pezzo di mezzo, la terza

80 Cf. l'alto-rilievo delle metopi nei tempi dorici.
81 Le figg. 27 e 51, forse anche 52.

fortezza deve assegnarsi ad un lato lungo [82], mentre *t u v* secondo il loro contenuto senza dubbio una volta adornavano la stretta fronte principale dell' intero monumento; solo così il vincitore occupava esattamente il centro. Se ciò è giusto, si può facilmente dedurre dalla forma dei blocchi angolari, che le scene dell'assalto (*h i*) devono appartenere alla opposta fronte stretta. Noi vediamo perciò fra l'assalto della porta e lo sgombro della fortezza intercalati i difensori racchiusi, e più probabilmente in modo, che gli ultimi trovano il loro posto a destra dell'assalto e a sinistra dell'espugnazione [83]. Per il quarto lato, una delle fronti lunghe, non rimangono che delle scene di lotta senza determinazione del locale, dunque probabilmente all'aria libera. Secondo la cronologia degli avvenimenti questa sarebbe la prima scena; il seguito dovrebbe dunque cercarsi ἐπ' ἀριστερά, cioè in modo che il monumento si abbia a sinistra, il che, come negli agoni, sembra essere stato in genere abituale ai riti delle tombe degli uomini e degli eroi [84]. Se si considera il lato stretto occidentale [85] verso l'acropoli come

[82] Le lastre *p q r* e quelle finali *n* e *s* occupano insieme lo spazio di quattro lastre, così che ancora tre altre appartengono a questo lato. Se la fortezza deve essere precisamente il centro di questo lato, bisogna prolungarla di un blocco corrispondente alla lastra *q*. Che ciò di fatto sia probàbile anche per altre ragioni, si vedrà più sotto nella discussione dei particolari.

[83] Meno probabile sarebbe una traslocazione delle lastre *p q r* al lato lungo opposto in luogo delle lastre *c d e*, ove la simmetria non richiederebbe una maggiore estensione della fortezza, ma la rimanente distribuzione delle lastre ed il seguito degli avvenimenti presenterebbero difficoltà su tutti e quattro i lati.

[84] Cf. Bötticher *arch. Anz.* 1860 p. 67.*

[85] Secondo la pianta di Xanto in Fellows *Xanthian Marbles* e la pianta topografica negli *Ion. Tr. Mon.* dello stesso alla p. 16 l'asse maggiore dell'edifizio si stenderebbe da NO a SE, e tali di fatto sono le regioni indícate da Falkener *Mus. of class. Antiq.* I p. 273 e segg. Ma la pianta più accuratamente orientata di Hoskyn presso Spratt e

facciata principale [86], la periegesi comincerebbe da mezzogiorno e si avanzerebbe verso la facciata principale passando per levante e settentrione.

1. *Parte lunga a sinistra. La battaglia campale* (lastre *a–g*). – L'insieme di questa parte si divide, secondo l'ordinamento di Falkener, in tre parti: nel mezzo (lastra *c d e*) ferve la mischia del combattimento, dai due lati avanzano i combattenti dei due partiti in schiere chiuse. Queste ultime figure furono acerbamente biasimate come « bambocci senza spirito e senza arte », in somma come tanto realistiche, « che dirimpetto a questo fregio i rilievi dell'arco di Traiano e della colonna Antonina quasi sembrano poetici ed ideali » [87]. Il biasimo sarebbe giusto, se questa maniera di rappresentanza in realtà « quasi da per tutto » fosse stata seguita. Ma quanto è mai falsa questa affermazione! Se si trattava di mostrarci appunto la lotta in massa di un esercito, non bastavano a ciò gruppi isolati, ma dovevano collocarsi insieme parti nelle quali l'individuo scompare e la massa compatta agisce nella sua propria natura, il che fu conosciuto anche da Omero, che ac-

Forbes *Trav. in Lycia* II tav. 1 prova, che l'indicazione delle regioni come sopra, usata anche da Fellows, sia più esatta, benchè non perfettamente conforme ai quattro punti cardinali.

[86] Allora secondo la regola di Clidemo (Aten. 9, 78 p. 410 A) il sacrificio funebre avrebbe luogo innanzi la fronte del monumento πρὸς ἑσπέραν τοῦ σήματος. Porta o simile adito non si trova nello stilobate. Secondo Falkener la fronte principale sarebbe stata rivolta verso SE, cioè verso E (nota 85). Ma Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 8 (466) attesta espressamente, che tutti i blocchi *t–y*, che indubitatamente adornavano la facciata principale, furono trovati verso occidente; e la conclusione che da tal fatto deve trarsi viene confermata da quanto più sotto sarà detto riguardo l'ordinamento de' fastigi.

[87] Overbeck *Plastik* I² p. 184. Il giudizio di Bötticher (*Verz. der Abgüsse* 1871 p. 75 e seg.), quantunque forse un poco troppo favorevole, è più giusto.

canto alle sue lotte isolate ci dipinge l' unione delle schiere:

ἀσπὶς ἄρ' ἀσπίδ' ἔρειδε, κόρυς κόρυν, ἀνέρα δ' ἀνήρ·
ψαῦον δ' ἱππόκομοι κόρυθες λαμπροῖσι φάλοισιν
νευόντων, ὡς πυκνοὶ ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν [88].

In egual modo Fidia non si contentò nel fregio del Partenone dei gruppi staccati dei cavalieri nel fregio occidentale, ma versò ai due lati lunghi in file estese il largo fiume della cavalleria, in alcuni punti perfino in file regolari di sei uomini con vesti uniformi [89]. Se anche i nostri rilievi non devono essere confrontati in quanto al valore artistico con la creazione di Fidia, è però inesatto il dire che le file siano disposte in modo che « un uomo rassomiglia all'altro ». Un esame alquanto più esatto e più imparziale renderà giustizia all'artista di avere senza danneggiare l'effetto delle masse, che richiedeva una costante uguaglianza, interrotta l'uniformità delle file da un numero considerevole di singoli motivi interessanti.

Più monotona è forse la disposizione degli opliti nella lastra *a*, che nel solito modo si avanzano col giavellotto sull'omero (ἄνω τὰ δόρατα ἔχοντες). Qui al principio tutto prepara alle scene più vivaci del centro, senza attirare grande interesse per se. Il movimento di 5, che guardando in dietro e stendendo la mano avvisa i compagni del pericolo [90], la movenza di 8,

[88] Il. N 131 = Π 215.

[89] Michaelis *Parthenon* p. 217. 235 seg. Cf. i vasi che sono, è vero, molto più monotoni, presso Gerhard *A. V. B.* 258. Sulla inedita facciata settentrionale della parte inferiore del monumento di Pajafa (Sala licia n. 142), di cui ho qui uno schizzo dello Scharf, dietro il duce a cavallo si avanza una schiera di cavalieri in fila serrata, non dissimile a quella presso Schoene *griech. Reliefs* tav. 17, 79.

[90] Egli non ha preso con la mano il manico dello scudo (ὄχανον) in quanto al motivo cf. il Milziade nella battaglia di Maratone di

che solo senza scudo sembra vibrare il suo giavellotto [91] – ecco tutto. Il pericolo incalzante diventa poi manifesto sopra la lastra *b*. La figura 9 con un cenno domanda sollecito aiuto; un arciere (10) quasi più mosso della fig. 1 nel fregio A esercita la sua arte da lontano; già si porta via dalla mischia un oplita ferito (12) nel cui viso si dipinge il dolore, sorretto da un pietoso peltasta (11). È un bel gruppo, sebbene non si possa confrontare per la delicatezza del sentimento col magnifico gruppo del fregio di Figalia [92]. Il pericolo imminente spinge qui anche il ferito a far presto; là il dolore costringe a procedere più lentamente.

La coppia seguente di guerrieri (13. 14), di nuovo un oplita ed un peltasta, si getta tanto più ardentemente nella mischia. A loro sta di fronte un peltasta [93] non meno mosso (15), il quale nello stesso tempo protegge il compagno 16 che caduto a terra si difende con lo scudo sperando ancora di salvarsi. Non si può più discernere se 17 [94], forse vibrando una spada, prendesse parte alla lotta, o come i tre prossimi guerrieri accorresse a destra. Di costoro, che in rapida corsa passano vicino ad uno scoglio, 18 teneva una spada, 19 scocca, senza fermarsi, l'arco [95], 20 usa la lancia come arma da punta. Ad essi si fanno incontro dalla parte nemica tre guerrieri; 21 è già alle prese con 20,

Paneno (Esch. 3, 186. Schol. Aristid. p. 566. Dind. *ἐκτείνων τὴν χεῖρα καὶ ὑποδεικνὺς τοῖς Ἕλλησι τοὺς βαρβάρους, λέγων ὁρμᾶν κατ' αὐτῶν*).

[91] Si potrebbe anche pensare ad un motivo simile alla fig. 47.

[92] Stackelberg *Apollot.* tav. 12. *Anc. Marbl.* IV, 14. Overbeck *Plastik* I² fig. 73, *A* 8.

[93] Accanto alla sua coscia sinistra è visibile la traccia indistinta del suo scudo.

[94] Il tallone sinistro fu omesso dallo scultore.

[95] Anche questo, come è noto, è un motivo favorito, p. es. sopra rappresentanze di Apollo arciere.

le figg. **22** e **23** passano frettolosamente sopra un caduto (**24**) [96]. Il mantello in **23** spicca assai e si rileva anche sulla stessa lastra *d* in **26**, sebbene in modo non troppo felice [97]. Il motivo di **25** non è più riconoscibile. **26**, veduto da dietro, a quel che pare datosi alla fuga [98], vuol forse venire in aiuto al guerriero senza chitone caduto a terra (**27**), contro il quale l'oplita nemico **28** sta per vibrare il colpo letale. Simili scene di vivo combattimento ci sono presentate dalla lastra *e*, che disgraziatamente è molto danneggiata. Quindi simmetricamente al gruppo precedente il peltasta **29** ha sollevato il braccio senza dubbio per finire col giavellotto l'avversario **30**, che già è disteso al suolo e del quale non si vede più che l'elmo. Due opliti (**31**.**32**), scudo a scudo, si attaccano impugnando i giavellotti [99]; il primo è distinto dagli altri per la corazza più artistica che imita le forme del corpo umano, ma non ha le *πτέρυγες*. La prossima fig. **33** si riconosce male a causa della cattiva conservazione. A quel che sembra essa era visibile dal di dietro, offrendosi all'occhio il concavo dello scudo che è al braccio sinistro; si riconosce ancora il contorno della parte deretana, della rigida corazza, e l'estremità superiore dell'irto pennacchio. La movenza poi del braccio destro è irricono-

[96] Questi mette il braccio inferiore sinistro attorno alla persona, come nel fregio **A** fig. 20.

[97] La grande superficie vuota sul mantello di 26 ricorda parti simili sul di dietro delle Nereidi, cf. *Ann.* 1874 p. 231.

[98] L'oggetto curvo fra le sue gambe rassomiglia ad un'onda che s'innalza; sarebbe forse con ciò accennata una lotta alla riva del mare o d'un fiume? *ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βροτοῖσιν*, oppure *στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας*, come si dice dello scudo omerico (Il. Σ 521. 533). — Sotto la figura 25 è rimasto un numero di fori senza che poi siano stati ritoccati dallo scalpello.

[99] Cf. fregio **A** fig. 2. 3; 6. 7?; 31. 32?; 36. 37; 52. 53.

scibile: o era sollevato vicino alla testa per colpire o per trafiggere, o era lavorato interamente libero ed empiva disteso in avanti una parte del vuoto sopra 34. In ogni caso potremo riconoscere in 33 un amico del guerriero 34 caduto a terra, il quale con un ultimo sforzo cerca di difendersi contro 35 (figura assai simile a 28).

Così finisce il forte della mischia; le due lastre finali *f* e *g* non contengono che la riserva la quale si avanza. La prima fila è di composizione abbastanza variata; 36. 37. 39. 40 hanno la corazza, 38 e 41 in vece non l'hanno; di 42 tutto il corpo superiore è coperto dallo scudo. Lo scudo manca a 37 il quale ha avvolto il braccio sinistro nella clamide; manca pure a 41 che rassomiglia nel suo gesto interamente alla fig. 5. Alcuni elmi hanno il pennacchio, altri no. In 36 fino a 40 la lancia poggiata sull'omero si può facilmente supplire, al capofila 42 per eccezione è anche visibile un pezzo della medesima nella mano. Il guerriero vicino (43), il quale a giudicare secondo la posizione delle gambe, nell'atto di avanzarsi si è voltato per far cenno ai compagni che lo seguono, ricorda n. 9, al quale corrisponde pure secondo il posto in tutta la composizione. Sulla lastra finale *g*, che in origine era più lunga [100], non è rimasto che un piede della prima figura. I guerrieri che seguono si avanzano in fila molto meno serrata e fanno piuttosto l'impressione, come se si adunassero per marciare, concetto ben

[100] Ora misura m. 1, 31. Secondo l'asserto dell'architetto Rohde Hawkins che accompagnò Fellows in Licia, la lunghezza della lastra prima che fosse assottigliata di dietro per esser trasportata era di 4′ 6 1/4″ inglesi, pari a m. 1,38. (*Mus. of class. Antiq.* I p. 274). La differenza è indicata sulla tavola, Similmente le lastre *c. n. o. t* sono raccorciate ognuna di circa tre, *k* ed *s* quasi di 8 centimetri.

adattato ad una lastra finale. Fra di loro primeggia il 46, barbato, apparentemente un duce, nel quale è ripetuto il motivo di 5 e 41; di più vivace effetto è 48, disgraziatamente troppo coperto dallo scudo, che col braccio in alto eccita quelli che seguono [101] (cf. fig. 8) e cammina frettolosamente innanzi di loro. Le due ultime figure del gruppo (51. 52) sono senza scudo ed, a quel che sembra, anche senza chitone [102], dunque *γυμνοὶ* o *γυμνῆτες*. La fretta non è male espressa nel n. 51 dalla mossa del braccio destro; il corpo superiore di 52, probabilmente per divenire più visibile, è posto troppo in dietro, dimodochè la gamba destra avanzata non sta in proporzione e direzione col rimanente del corpo.

Questo lato del fregio offre, malgrado le diversità sopraccennate, la maggiore analogia col fregio A, se si considera complessivamente. Anche qui è impossibile distinguere le parti belligeranti dall'armatura o da altri segni esterni; non si può neppur dire con sicurezza quale abbia la maggiore probabilità della vittoria [103]. Tutti i movimenti hanno la stessa vivacità e direi quasi la stessa fretta che è rappresentata nel fregio A; senza sosta, senza un punto principale di riposo si succede lotta a lotta, anche le grandi masse della falange prendono tanta parte alla fretta, quanto il ferito 12. Caratteristica è poi la mossa tesa della parte superiore del corpo (sopra la lastra *a* è quasi piegata in dietro)

[101] È vero, il movimento col braccio destro, al quale subito si deve pensare, appena si può eseguire. Che lo scudo sia stato temporaneamente retto dalla destra, ed il braccio steso essere il sinistro?

[102] Diversamente Braun *arch. Zeit.* 1844 p. 366.

[103] *Καὶ ταύτῃ μὲν ἐστιν ἴσα παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον* si dice della prima parte della battaglia di Maratona nella Poikile di Atene (Paus. I 15, 3).

mentre si corre a passo molto frettoloso; qualche cosa di simile già si potè osservare nella Nereide V [104]. Finalmente il trattamento dei chitoni sottili e lunghi, come dei mantelli svolazzanti, è così simile a quello delle statue e del fregio A [105], che anche con ciò si garantisce di nuovo la connessione di questi tre gruppi di scolture [106].

2. *Facciata posteriore. Combattimento alla porta* (lastre *h-m*). — Dopo il combattimento all'aperto siegue un tentativo di prendere la città d'assalto. Secondo il favorito modo di abbreviare dell'arte greca, che esprime p. e. una caverna solo per l'orlo scavato d'una rupe ecc., la fortezza in fino dell' intera striscia è qui indicata dalla sola sua porta, dalla parte cioè in quel momento minacciata [107]. Sulla cresta della tomba xantia del Merehi [108] accanto a scene vivaci di lotte alla estremità destra è rappresentata una torre ed un pezzo di muro sorvegliato da un guerriero. È pure un combattimento presso la porta ciò che forma il centro di quei rimarchevoli rilievi licii di Giölbaghtsche (Kyaneae) nei quali Schönborn, l'unico testimonio oculare, credette

[104] *Annali* 1874 p. 227 n. 32, ove già si accennò al fregio del monumento di Lisicrate.

[105] Anche il trasparire delle *virilia* (vedi nota 62) si osserva qui soventemente.

[106] Cf. Friederichs *Bausteine* p. 312 seg.

[107] Cf. la striscia di Troilo del vaso François (*Mon. dell'Inst.* IV 55. Overbeck *her. Bildwerke* tav. 15, 1) o il vaso di Troilo presso Jahn *Telephos und Troilos* tav. 2 (Overbeck tav. 15, 11).

[108] Mus. brit., sala licia n. 143, da Fellows chiamata *Chimaera Tomb*. Il fregio è inesattamente riprodotto nella *Lycia* di Fellows p. 166 (337), ma senza l' estremità destra che qui appunto è presa in considerazione; io ho innanzi gli occhi uno schizzo più completo di tutta la tomba di G. Scharf.

riconoscere rappresentanze dell'Iliade [109]; disgraziatamente manca ogni dettaglio. Nel monumentino d'Izraza di Tlos (n. 313) havvi la veduta d'una fortezza situata in alto, con indicazione della guarnigione, e cogli assedianti salendo la rupe. Sulla nostra lastra *h* noi vediamo la gran porta ben chiusa: al disopra si vede un soldato (57) il quale sembra chiamare i compagni (53. 56) che si trovano sul muro finitimo coronato di merli [110]. Sotto di questi è raffigurata una singolare costruzione, apparentemente un forte staccato, che ha vari piani e molte fenestre [111], che sembra avere avuto nel basso la particolare porticina. Sopra di essa si vede una testa (54) con lunghi capelli, come per lo più si trovano sulle teste scoperte dei monumenti licii, e come, secondo le testimonianze scritte, corrispondevano anche ai costumi del paese [112]; non è ora riconoscibile ciò che faccia la mano tenuta innanzi il viso. Il guerriero nella divisione superiore (55) chiama la

[109] *Mus. of class. Antiq.* I p. 42 seg. Ritter *Klein-Asien* II p. 1139 « *Auf die Stadt selbst wirft sich der Kampf, an dem Thore wird gestritten, die Schaar der Greise* (?) *sitzt über dem Thore* »; questa essere la principale rappresentazione. Niun altro viaggiatore sembra aver visitato quel grande ed in ogni caso molto interessante monumento; giace sull'altipiano fra Phellos e Myra.

[110] Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 9 (467) e Birch p. 198 prendono la fig. 57 per un nemico già avanzato sulle mura. Ma la scala è appoggiata alla torre, la quale di certo non era senza presidio. Vedremo inoltre che secondo tutte le apparenze l'assalto non ha successo. Perciò io credo che sia più giusta la spiegazione data nel testo. — Sugli elmi senza pennacchi degli assedianti vedi in seguito alla lastra *q*.

[111] Sopra uno dei rilievi di Pinara (Fellows *Lycia* alla p. 142 (322). Vaux *Handbook to the Brit. Mus.* p. 157) la porta principale dell'acropoli, la cui volta io peraltro non potetti riconoscere sopra il gesso nel museo britannico (sala licia n. 148), ha a fianco due grandi edifizi di tre piani.

[112] [Aristot.] *oecon.* 2 p. 1348: τοὺς Λυκίους ἀγαπῶντας τὸ τρίχωμα φορεῖν. Cf. Dione Crisost. 35 p. 67 R.

guardia sopra la porta (57). 54 e 55 saranno forse *πυλωροί*. Siccome tutto quel forte distaccato si trova a sinistra della porta per chi viene da fuori, doveva forse, secondo un uso conosciuto, minacciare il lato non coperto dallo scudo dei nemici che assalivano. A destra vien fuori una forte torre rotonda, sulla quale di certo anticamente era visibile alcuno del presidio; ora è qui distrutto l'angolo della lastra.

Verso questa torre è diretto l'impeto degli assedianti (lastra *i*). Essi hanno gia appoggiata una scala d'assedio (*κλῖμαξ*), che è retta per mezzo di corde invisibili da due guerrieri accosciati (58. 59)[113]. Nella stessa maniera come qui un oplita ed un peltasta sono posti l'uno accanto all'altro, sembrano esser disposti due a due anche gli altri guerrieri prossimi. Due (60.61) già sono montati sulla scala; vi saliscono cautamente colle gambe slargate in modo affatto impossibile, afferrando con la destra la scala. 62 è pronto a seguirli; 63 sembra dare con la mano distesa l'ordine di avanzarsi più oltre, mentre 64 chiama gli altri in aiuto. 65 e 66 sono accosciati sul suolo, la lancia protesa e difesi dai loro scudi contro i dardi degli assediati. A questi due avvicinandosi chinato e di soppiatto è unito abilmente 67 sulla lastra *k*, mentre 68 ripete dopo un

[113] Così già Braun e Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 9 (467); poi Vaux *Handbook* p. 147, B. Gibson *Mus. of class. Ant.* I p. 139 sg., Friederichs *Bausteine* p. 311. All'incontro Birch vide qui due arcieri, in favore di che si potrebbe citare Enea il tattico cap. 36: *ἐὰν μὲν ὑπερέχῃ τοῦ τείχους ἡ κλῖμαξ προστεθεῖσα, χρὴ, ὅταν ἐπ' ἄκρων ᾖ ὁ ἀναβαίνων, τότε ἀπῶσαι τὸν ἄνδρα ἢ τὴν κλίμακα ξύλῳ δικρῷ, ἐὰν μὴ ἄλλως κωλύειν δύνῃ διὰ τὸ ὑποτοξεύεσθαι.* Ma la mossa delle due mani che in modo uguale si stendono innanzi a pugno chiuso, vi si oppone. Non è chiaro a me come a Friederichs il significato del bastone a modo di randello, che i due uomini portano sulle spalle, e che in nessun modo può essere una faretra. Cf. anche fig. 163.

troppo breve intermezzo il motivo di 64. Solleciti accorrono alla chiamata quattro guerrieri, quasi interamente distrutti (69-72) [114]; un quinto sul fine della lastra (73) sembra accomodare ancora qualche cosa della sua armatura [115]. In serrata falange si avvicinano quindi nuovi sussidi (lastra *l*): per primi si avanzano con più rapido passo come avanguardia tre arcieri (74-76) [116] con la giubba di cuoio, ai quali pende sul davanti del turcasso una lunga copertura (*πῶμα*) [117]. Con passo più moderato seguono gli altri, due guerrieri con scudi (77. 78), quindi due senza scudo, uno dei quali con la giubba di cuoio (79) sembra essere un duce [118]. Il suo vicino (80) veste solamente chitone e clamide; vengono per ultimi sulla stessa linea quattro peltasti ugualmente armati (81-84).

È a deplorarsi che la estremità sinistra della lastra *m*, che è lastra finale, sia talmente danneggiata da non poter più determinare, se e quale rapporto avesse con quella antecedente. La parte restata mostra il trasporto di prigionieri del tutto disarmati (87-90), ai quali furono legate le mani dietro le spalle; del 90 si vede tuttora la testa, che esprime un sentimento di rassegnata tristezza. Il drappello si dirigge verso la parte opposta alla città assediata, cioè al campo

[114] La figura 70 ora non è riconoscibile che da una gamba portata in dietro.

[115] Questa figura che precede immediatamente la schiera che si avanza, interrompe non poco l'assieme; che le lastre *k* ed *l* debbano cambiar posto? Allora 73 formerebbe il passaggio alla lastra *m*. È vero che le figure 67 e 68 si spiegherebbero allora meno bene.

[116] La gamba destra del 76 non fu eseguita dallo scultore.

[117] Cf. Benndorf *Metopen von Selinunt* p. 58 not. 4.

[118] Braun lo dichiara per un arciere, ma il turcasso è più che incerto; sembra piuttosto che il guerriero poggi la sinistra sull'elsa della spada.

degli assedianti. Si tratta dunque solo di cittadini che forse durante l'attacco improviso furono trovati fuori della città e fatti prigionieri. Nè la corda con cui il guerriero dai lunghi capelli ricciuti 91 regge i prigiogionieri, nè le armi sono eseguite. Senza dubbio dobbiamo imaginare che 86 sia occupato in modo simile con un altro prigioniere 85 non più visibile, il quale però a quel che sembra gli ha dato molto più da fare [119].

3. *Lato lungo destro. Blocco della fortezza* (lastre *n–s*). — Se la disposizione delle lastre in genere è giusta, dobbiamo supporre che l'assalto, un ardito colpo di mano, sia stato respinto, e quindi si facesse un regolare e completo blocco della fortezza: la storia antica ci offre varii esempi di questo andamento. Tal supposizione dunque non ha nulla di straordinario, quantunque poteva essersi agito viceversa [120], anzi il fatto espresso sulla lastra *r* può preparare la catastrofe egualmente bene, che un assalto felice. Ci troviamo allora nella lastra iniziale *n* appunto là dove furono condotti i prigionieri nella lastra finale del lato antecedente (*m*) spettante allo stesso blocco angolare, cioè nel campo degli assedianti, ed i tre guerrieri 92–94 che stanno ritti, esprimono, a quel che pare, la quiete che tuttora

[119] Lo scudo di 86, già eseguito a metà in alto-rilievo, ha preservato un poco meglio il fondo del rilievo stesso dai danni del tempo. Sopra 88 ed 89 è visibile un foro per un cavicchio di metallo che doveva unire il sovrapposto *geison* col nostro masso.

[120] A quest'ultima disposizione si attiene Falkener *Mus. of class. Ant.* I n. 264, al quale si associa Friederichs *Bausteine* p. 310 e segg. Così però si dovrebbe passare dal lato lungo sinistro al destro, quindi al lato posteriore e da questo all'anteriore del fregio. Come mai lo spettatore poteva supporre ciò? perchè l'artista avrebbe seguito una disposizione così stravagante? — Fellows comincia con la città assediata, fa seguire poi l'assalto, indi la battaglia campale — forse in seguito ad una sortita dalla fortezza. — e finalmente la città presa. Falkener giustamente vi trovò una difficoltà nella terza sezione.

vi regna, finchè non la turba un avvenimento improviso (lastre *o. p*).

Ma sarà più opportuno volgere lo sguardo primieramente nel centro di tutta questa striscia, dove vediamo sulle lastre *p q r*, e anticamente forse anche sopra un'altra [121], le lunghe linee delle mura della fortezza disposte più volte una sopra l'altra, con i loro merli e con le torri, stipate di guerrieri con elmi. Niuno dirà che questa sia una bella rappresentanza: essa ci fa l'impressione piuttosto orientale, o per così dire, assiria che greca. Ma si può dimostrare che siffatte striscie di mura non sono del tutto straniere all'antica arte greca [122]; solo non si rappresentano senza un motivo deciso. E per indicare che il blocco della fortezza era completo, non poteva farsi che rappresentando le due estremità di essa; che fosse una città considérevole apparisce dalla sua visibile estensione; che la folla ivi accalcata fosse assai numerosa ed il pericolo imminente, lo provano le molte teste fra i merli; finalmente è rimarchevole che niuna porta interrompa l'ermetica chiusura della cinta. Abbiamo così, per verità, l'immagine d'una città assediata e spinta agli estremi. A questo corrispondono le scene a destra e a sinistra della fortezza. A sinistra una piccola parte degli

121 Vedi più sotto pag. 113.

122 Vedi la coppa presso Gerhard *A. V. B.* 203. Overbeck *her. Bildw.* tav. 19, 1, dove il muro che gira intorno alla coppa, è di grande importanza per l'episodio dell'inseguimento di Achille contro Ettore. Simile pure è la rappresentanza sul boccale d'argento di Bernay (R. Rochette *Mon. inéd.* tav. 53. Overbeck tav. 19, 12) quantunque di epoca assai posteriore. Cf. il rilievo di Tegea *Ann.* 1861 tav. B, nonchè il quadro centrale delle *tabulae iliacae*. Secondo la mia opinione, del resto, anche sull'*Iliupersis* di Polignoto il muro scendeva a sinistra del castello alla casa di Antenore per dimostrare così la metà sinistra come interno della città.

assediati fa una sortita, forse per tentare di aprirsi un passaggio [123]. Sono solo due guerrieri, dei quali l'uno (108) è distinto dal panno pendente dello scudo [124], l'altro (109) dall'elmo senza pennacchio (κυνῆ). Merita attenzione la forma delle loro mani, la quale si ripete in ugual modo nella guarnigione della parte vicina della fortezza. Tutti gl'interpreti vi riconoscono sassi per armi, ed in verità l'attitudine delle mani corrisponde meglio a sassi che a lancie; era pure un mezzo molto adoperato quello di scacciare dalle mura gli assedianti a colpi di sassi [125]. Sarebbe però molto strano, e da spiegarsi come un segno degli estremi in cui sono gli assediati, se trovassimo sassi anche nelle mani dei guerrieri che tentano la sortita; questi sassi inoltre sarebbero assai piccoli [126]. A me perciò, vedendo l'originale, mi parve molto dubbioso, se in verità vi si abbiano da riconoscere sassi, e si potrebbe domandare, se piuttosto non vi dobbiamo ravvisare una maniera poco abile di esprimere la mano avente la lancia, maniera particolare allo scultore della nostra lastra *p*. — Gli assedianti dal canto loro oppongono sollecita e gagliarda resistenza alla sortita. Due opliti (106. 107) si scagliano incontro: due arcieri (104. 105 [127]) stanno ai loro fianchi, dietro di essi altri accorrono solleciti (lastra *o*): il primo è un guerriero, ora quasi interamente distrutto (103),

[123] Degli ἐπέξοδοι degli assediati ragiona il cap. 23 dello scrittore di tattica Enea.

[124] Vedi sopra pag. 76 sg.

[125] Lloyd *Xanth. M.* p. 11 e Gibson *Mus. of class. Antiq.* p. 140 fanno menzione di Omero Il. M 154: οἱ δ' ἄρα χερμαδίοισιν ἐυδμήτων ἀπὸ πύργων Βάλλον, ἀμυνόμενοι σφῶν τ' αὐτῶν καὶ κλισιάων ecc.

[126] Lloyd paragona Il. Π 734: ἑτέρηφι δὲ λάζετο πέτρον Μάρμαρον ὀκριόενθ', ὅν οἱ περὶ χεὶρ ἐκάλυψεν. Tutta l'armatura dei due guerrieri non corrisponde minimamente al getto dei sassi.

[127] Cf. il fregio A fig. 1 e sopra pag. 84.

con la lancia imbrandita in alto [128], accanto a lui un altro guerriero (102) volge vivamente il braccio in dietro; quindi due arcieri corazzati (100. 101) riconoscibili dalla faretra con la sua coperta [129] alla coscia sinistra; forse anche 99 è un arciere. Questi cinque guerrieri che corrono precipitosamente [130] nella lotta sono seguiti da tre opliti ugualmente solleciti (96-98) e da un guerriero (95), che additando l'imminente pericolo rivolge la testa in dietro, come fanno pure i suoi vicini. Sarebbe dunque da credersi che questi spieghino la loro sollecita partenza ai compagni 92-94, dei quali abbiamo in principio parlato e che sono o inesperti o più tranquilli spettatori del pericolo, incitando forse anch'essi a seguirli.

La fortezza è divisa in più parti. Vicino alle scene spiegate fino ad ora, sopra una continua cinta di mura esterne, si vede una fortificazione o una torre, che sorge con due altre terrazze. Fra due e due merli appariscono una testa con l'elmo, l'orlo d'uno scudo ed un braccio destro sollevato (vedi sopra), in tutto sette persone (110-113. 116-118), la cui attenzione è diretta interamente alla sortita. A destra è congiunta alla torre una seconda linea di mura, e qui per prima comparisce una donna piangente (114) con le braccia in alto; la sua presenza serve a rappresentare anche questa parte degli assediati. Così Ecuba stava sulle mura di Troia, e vedendo la morte del figlio

τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα.

128 Braun vide qui uno che suona il flauto o la tromba, ma a torto, come lo dimostrano la forma dell'istrumento e la posizione della mano.

129 Cf. nota 116.

130 Nel disegno il movimento è stato alquanto moderato; si osservi anche qui la posizione del corpo superiore; cf. sopra nota 104.

Così anche Andromaca,

ἐπεὶ πύργον τε καὶ ἀνδρῶν ἷξεν ὅμιλον,
ἔστη παπτήνασ' ἐπὶ τείχεϊ [131],

L'artista dunque ha adoprato qui un tratto epico antico, ma sempre naturale [132]. A destra della donna si eleva una seconda torre apparentemente un poco più bassa della prima; nulla è più riconoscibile del suo presidio. Dinanzi alla torre sta un arciere (115), che rivolge attentamente lo sguardo sulla prima torre. Anche sulla cinta inferiore comparisce una testa con l'elmo (119) chiaramente separata mediante un piccolo intervallo da 116–118 e rivolta in direzione opposta; accanto a questa testa non si vede nulla dello scudo.

La linea inferiore del muro su questa lastra e quella anche inferiore nella lastra *q* hanno un'altezza precisamente uguale [133] di maniera che si potrebbe supporre una immediata continuazione; ma il presidio di questa parte delle mura sulla lastra ultima diversifica in ciò da 119, che tutti i guerrieri portano elmi con pennacchi invece di morioni rotondi. È vero che questa non è una differenza molto significante, trovandosi le due diverse armature miste nella stessa linea [134], e qui nel caso nostro la varietà dipende chiaramente dall'essere sopra le teste abbastanza spazio libero da permettere l'aggiunta dei pennacchi, mentre nelle parti superiori del muro ciò non si verifica o almeno non si verifica

[131] Il. X 406. 462. Cf. Σ 514: τεῖχος μέν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα Ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἀνέρες οὓς ἔχε γῆρας.

[132] Le fig. 121 e 122 si possono supporre anche per donne; l'idea del Braun di vedervi la personificazione della città di Xanto fu giustamente da lui stesso abbandonata.

[133] La differenza sulla tavola consiste soltanto in una piccola inesattezza dell'incisione.

[134] Cf. le fig. 36–42.

generalmente. Lo spazio libero però proviene da ciò che la seconda cinta murale sulla lastra *q* è posta un poco più in alto di quella sulla lastra *p*: così di nuovo la coesione delle due lastre è messa in dubbio. Se in origine esisteva, la differenza di altezza dev'essere stata motivata sulla estremità sinistra superiore perduta della lastra *q* mediante una torre o qualche cosa di simile. Ma a ciò punto non corrispondono i due frammenti, che nel Museo britannico vi furono interposti (fig. 120. 121 e fig. 124) [135] e che offrono linee orizzontali del tutto diverse [136]. Non possono dunque appartenere alla lastra *q*, ma sono frammenti di un'altra lastra simile che dovrà esser collocata o fra le lastre *p* e *q*, o fra *q* ed *r*, poichè non può aver appartenuto che a questa parte del fregio che rappresenta il blocco della fortezza [137]. I soldati sulla lastra *q* sono tutti disegnati senza scudo, e solo quà e là si riconosce dalla posizione della mano che hanno una lancia (130. 135); si vede che questa parte della fortezza è la meno minacciata dal pericolo, ed è perciò che non tutte le faccie sono rivolte alla stessa direzione, ma che fra quelle che sono di fronte se ne veggono alcune che si guardano fra loro, come era costume delle guardie sulle mura [138].

[135] Una piccola parte del muro in questione è disegnata due volte sulla tavola per meglio dimostrare le coesione.

[136] V'è anche altra differenza, cioè l'orlo sporgente del muro in alto a destra sul primo frammento, ed il pennacchio sul secondo, ove il piano alto e vuoto del muro finisce al disopra in maniera simile. Si paragonino con questo le lastre *t. u.*

[137] Cf. ciò che sopra (nota 82) abbiamo detto intorno alla simmetria sturbata di questo lato del fregio; della difficoltà che da ciò nasce parleremo in appresso, pag. 116.

[138] Aen. tact. 22, 11. *τοὺς δὲ προφυλάσσοντας ἀντιπροσώπους ἀλλήλοις ἑστάναι· οὕτω γὰρ ἂν πάντα ὑπ' αὐτῶν βλέποιτο, καὶ ἥκιστ' ἂν ὑπό τινων ἀγρευθεῖεν λάθρα προσελθόντων.*

La terza parte della fortezza (lastra *r*) è costruita ai diversamente, a quel che pare, come una specie forte avanzato; la località non ha che un solo muro cinta ed è difeso verso la città da una torre alta e tretta, al di fuori da una torre alta e rotonda. Il muro è occupato da un solo guerriero (138), ma nel cortile si veggono adunati quattro soldati (140–143) i quali ragionano con un altro (139) che dall'alto della prima torre è rivolto ad essi; questo potrebbe supporsi esser la guardia della torre posta al passaggio principale che conduce dal forte avanzato alla fortezza stessa [139]. Il soggetto del loro discorso adunque non può essere che il parlamentario (146), il quale si vede fuori della torre rotonda [140]. Il berretto frigio lo qualifica come delegato del satrapo o commandante che troveremo sulla lastra *v*; il piccolo cavallo o mulo ch'egli regge per le redini porta una copertura di sella [141]. Senza dubbio si tratta di una proposta di capitolazione, episodio che segue dopo la sortita respinta [142]. Un albero senza foglie [143] e

139 I marinari inglesi quando rinvennero questa lastra credettero di riconoscere nelle fig. 138 e 139 un prete sul pulpito ed il chierico, che secondo l'uso inglese, siede sotto di lui, e perciò nominarono la lastra *the parson and his clerk*. Così mi raccontò G. Scharf. — La mano destra di 138 ha sei dita.

140 Ad ogni lato della torre sono visibili gli avanzi di una figura (144. 145), come pare braccia di persone che appoggiate al parapetto, sporgono dal muro.

141 Cf. il fregio antichissimo di Xanto presso Prachov *antiquiss. monum. Xanth.* tav. 3.

142 Friederichs *Bausteine* p. 311 spiega falsamente la scena, se qui vede solo un somaraio che vorrebbe entrare in città; egli suppone che il vuoto fra le lastre *r* ed *s* sia stata occupato da cittadini fuggenti simili a quelli sull'ultima lastra.

143 Cf. il rilievo attico dell'anno 409 (*marbre de Choiseul*) presso Bouillon III *suppl.* tav. 1, 5. Clarac 152, 265. Fröhner *inscr. grecques du Louvre* p. 90, ed il musaico pompeiano della battaglia di Alessandro (*Denkm. d. alt. Kunst* I, 55, 278).

dietro il gruppo del parlamentario una rupe scoscesa completano il quadro; non so per altro spiegare quale significato si debba dare ai due (o tre?) guerrieri (147. 148) che salgono dietro la rupe; sono essi cittadini che si ritirano nella città, o fossero mai nemici, che profittano del momento delle trattative per fare un colpo improviso?

La prossima lastra, che ad ogni apparenza sembra perduta, avrà probabilmente contenuto, per quanto si può giudicare dalla direzione donde viene il parlamentario, una divisione degli assedianti onde completare la rappresentanza del blocco (quantunque non possiamo dire come). L'albero allora dovrebbe ritenersi come il punto che separa due scene indicando una più lunga distanza. Lo spazio libero sulla nostra tavola è adoperato a ricevere alcuni frammenti, ai quali non può assegnarsi un posto sicuro. Le piccole teste 149 e 154 possono appartenere al presidio della fortezza, ove lo sfondo non rappresenterebbe il piano del rilievo, ma le mura della fortezza; al 149 si veggono due fori che servivano a reggere il pennacchio molto sottile e lavorato ad alto-rilievo, e che perciò si ruppe forse una volta [144]. La fig. 150 è rimarchevole per il suo singolare cappello rotondo con falde rivolte in alto, specialità che non si ripete in tutto il resto del fregio. La figura 152 mal riuscita nell' originale come la rappresenta il disegno, è una figura veduta di dietro con il braccio sinistro sollevato; ma questo pezzo è di grande importanza, perchè forma l' angolo destro superiore d'una lastra e perchè, non combinando con alcuna delle lastre che abbiamo, contradice all'opinione di Fellows, che cioè il fregio ci sia

[144] Esempi simili vedi presso Michaelis *Parthenon* p. 226.

pervenuto completo in quanto al numero delle lastre: opinione su cui fonda la sua ricostruzione [145]. Non possiamo tacere però che questo frammento riuscì difficile anche alla ricostruzione del Falkener da noi seguita, se in verità, come cercammo di mostrare più innanzi, si deve ammettere che dietro *p* o dietro *r* manchi un altra lastra contenente parte della fortezza. Imperocchè allora a completare l'insieme della base non ci resta che una lastra, la quale dovrebbe mettersi fra le lastre *r* ed *s*; ma a causa delle differenti proporzioni non è possibile di porre la nostra fig. 152 subito accanto alle fig. 155–157. Chi dunque in avvenire vorrà tentare nuove disposizioni, dovrà avere a calcolo questa circostanza.

Sulla lastra finale *s* vengono solleciti tre uomini, dei quali il primo (155) porta uno scudo, il secondo (156) un banco o una tavola e un gran parasole, il terzo (157) un sacco. Si possono supporre amici degli assediati che tentano porre in salvo i loro averi [146]; ma il momento per ciò sarebbe scelto molto tardi, e se la lastra perduta apparteneva agli assedianti, questa spiegazione cade senz'altro. Sarà dunque meglio riconoscervi il ritorno d'una spedizione del nemico da una escursione per far preda nei contorni della città bloccata. Così la lastra si unisce al probabile contenuto della antecedente e forma la transizione più conveniente di ciò che si offre agli sguardi che passano ad osservare il lato seguente [147].

145 *Ion. Tr. Mon.* p. 18 (473); vedi invece Falkener *Mus. of class. Antiq.* I p. 272 seg.

146 Così Friederichs *Bausteine* p. 311. Falkener *Mus. of class. Antiq.* I p. 274 suppone cittadini che tornano da una scorreria.

147 Cf. ciò che fu detto sopra intorno ai due lati del blocco angolare *mn*. Birch (p. 198) vede qui già oggetti del bottino fatto nella presa città — evidentemente non a ragione, se la nostra lastra appartiene allo stesso lato come le lastre *p-r* — o servitori del vin-

1. *Facciata anteriore. La città presa* (lastre *t–y*). — Come sul lato posteriore le prime lastre *h* ed *i* fanno tosto conoscere allo spettatore il soggetto principale, così anche qui le prime due lastre *t* ed *u* dimostrano a primo sguardo che la fortezza poc'anzi ancora stipata è stata sgombrata e che — come sembra, in seguito alla proposta del parlamentario 146 — la capitolazione ha avuto luogo. Le porte e la porticina (presso la fig. 160) non sono chiuse, solo alcuni posti di guardia del vincitore (158. 159) ed alcuni cittadini a capo scoperto (160. 162) guardano dai bastioni e dalle torri. Siccome dunque non si trattava ora di presentare tante teste accalcate, così si potè dare un quadro più variato e più interessante della fortezza stessa con i suoi bastioni di varia altezza sporgenti e rientranti, con le sue torri e porte, con i suoi edifizi disposti in prospettiva. Anche il terreno è indicato più particolarmente; si tratta d'una fortezza posta in alto, fondata sopra roccie, e forse possiamo qui riconoscere, al contrario della città sull'antecedente striscia posta nel piano, l'acropoli come centro di tutto l'insieme, con la presa della quale diviene completa la vittoria. La nostra rappresentazione somiglia moltissimo a quelle quattro curiose vedute di città in bassorilievo, che Fellows scoprì nel vestibolo di una tomba in Pinara [148]. Anche queste mostrano le ine-

citore (fig. 167). Anche Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 10 (467) pensò al trasporto degli emblemi reali nella città conquistata, e nella stessa maniera Braun riconobbe « la preparazione per l'insediamento di Arpago » (lastra *v*). Forse che nella lastra perduta era rappresentato il duce vincitore a cui si portava la sedia ed il parasole? Ma allora che significato può avere il sacco?

[148] *Lycia* alla pag. 142 (322); i calchi nel Museo britannico, Sala licia n. 148. 149. È interessante il paragonare a queste la vista di una fortezza con le sue mura ancora conservate presso Fellows p. 160 (333).

guaglianze del terreno, distinguendo chiaramente il castello dalle mura della sottoposta città: si veggono i merli rotondi delle mura, le grandiose torri con fenestre, le porte e gl'ingressi con le scale, grandi edifizi costrutti in legno alla maniera licia, finalmente torri sepolcrali (πλάται) delle diverse forme usate in Licia, quadrate e coperte con lastre piatte, o a tetto rotondo. Anche riguardo all'ultimo possiamo porre in confronto la nostra lastra *u*, sulla quale entro il recinto delle mura sorge una stele quadrata nella guisa del monumento delle Arpie [149], o della grande stele epigrafica del figlio di Arpago [150], ornata al di sopra di una sfinge con due leoni [151]. È appunto questo monumento che fu allegato in appoggio alla ipotesi che riferisce il monumento in discorso ad Arpago (*Ann.* 1874 p. 223 n. 20), per provare che la nostra città sia Xanto; ma questa specie di monumenti è generalmente licia, il che è provato tanto dalle scoperte, quanto da quei rilievi di Pinara.

La fortezza conquistata trova il suo contrasto nella prossima lastra *v*, dove nel centro di tutta la

149 Cf. le vedute presso Fellows *Asia M.* alla p. 226 (297). 231.

150 Fellows *Lycia* p. 168 (337), tav. 20. Dan. Sharpe ibid. p. 491 segg. Grotefend *Gött. gel. Anz.* 1842 n. 15 seg. Fellows *Inscribed Mon. at Xanthus* 1842. Schönborn nel programma di Posen 1843 p. 22. Franz *arch. Zeit.* 1844 p. 279 segg. Bergk ibid. 1847 p. 33* segg. *C. I. Gr.* III 4269. M. Schmidt *the Lycian Inscr.* tav. 7.

151 Cf. la grande riproduzione di questo ἐπίθημα presso Prachov *antiquiss. mon. Xanth.* tav. 2, 1. Fu già accennata *Ann.* 1874 p. 235 la grande somiglianza dei leoni con quei del nostro monumento (*Mon. dell'Inst.* X tav. 12); una posizione tutta eguale si ripete p. es. sulla terracotta arcaica di Bellerofonte (*Denkm. d. a. Kunst* I, 14, 52) e altrove. — Fellows trovò ai piedi d'una stele simile di Xanto avanzi d'una sedia caduta dalla stele « formata da due leoni »: *Ion. Tr. Mon.* p. 7 (465). Il frammento si trova nella sala licia n. 38: è un cubo, da due lati del quale sporgono due leoni.

facciata siede superbo il vincitore (167) [152]. Se il nostro quadro rappresenta in fatto il castello, la scena ha luogo nella città, innanzi le porte del castello stesso [153]. Il vincitore siede sopra una larga sedia con piedi di leone poggiando i piedi sopra uno sgabello; una stretta giubba gli copre tutta la persona, il mantello scende d' ambedue le spalle lungo la schiena e copre le gambe; la testa è adorna della tiara non dritta ma con la punta rivolta come nel parlamentario 146. Mentre la sinistra posa nel seno, la destra sollevata reggeva lo scettro; lo sguardo è rivolto seriamente sui due uomini piuttosto vecchi con lunga chioma ricciuta e barba (168. 169), i quali inermi col mantello e col chitone gli stanno d'innanzi. È evidente che sono i rappresentanti della città presa che trattano della sorte dei vinti. Essi accompagnano le loro domande con quel gesto di venerazione conosciuto da innumerabili rilievi votivi, che consiste nel sollevare la destra mostrando l'interno della palma [154]. Questa maniera più moderata della *προσκύνησις* invece dell'inginocchiarsi o far cose simili [155], corrisponde al contegno dignitoso di questi due uomini. Dall' altra parte il vincitore è significato in modo orientale dal parasole (*σκιάδειον*), il quale già sappiamo dai rilievi di Ninive e Persepoli essere attributo dei re assiri e persiani ed esclusivamente dello stesso monarca [156]; da ciò segue che anche qui dobbiamo attribuire al vincitore sul trono una assai

152 Questa lastra è riprodotta più volte: Lloyd *Xanth. marbles* p. 95. *Mus. of class. Antiq.* I p. 139.

153 Così è sciolto il dubbio di Friederichs (*Bausteine* p. 312).

154 Cf. Stephani *ausr. Herakles* p. 74 nota 1.

155 Cf. la striscia più bassa del celebre vaso dei Persiani *Mon. dell'Inst.* IX, 50. 51. Heydemann *Ann.* 1873 p. 37.

156 Cf. Layard *Nineveh and its remains* II p. 326.

elevata posizione [157]. Il parasole è tenuto da un servo, σκιαδηφόρος (166); i tre guerrieri accanto a lui (163-165) appartengono alla guardia del corpo del duce (δορυφόροι, σωματοφύλακες). In loro è solo degno di rimarco l'istrumento curioso in forma di mazza, che a **163** pende a traverso del petto; non sembra sia una tromba, ma piuttosto una decorazione, simile a quella che pende a traverso del petto di Aristione nella sua stele sepolcrale [158].

Dietro i rappresentanti della città è raffigurato sulla lastra *x* un gruppo di guerrieri, che debbono, almeno in parte, ritenersi per la loro scorta [159]. Del tutto oscuro si è per me il grande, largo e piatto istrumento un poco represso agli angoli e con una specie di manico al disopra, che **171** preme con la sinistra sulla coscia. Secondo gli avanzi che tuttora rimangono della copertura della nuca (κατάβλημα) colui che porta quell'istrumento aveva in dosso un berretto asiatico, come fuori del duce non lo porta che il suo delegato **146**, e così è indicato come appartenente al seguito del duce; forse egli è lo scrivano, la cui presenza qui nelle trattative sarebbe assai conveniente, e quell'istrumento è forse uno scrittoio con manico [160], quantunque molto grande (?).

157 Manca il parasole nella scena simile sul monumento del Pajafa (Sala licia n. 142) presso Fellows *Asia M.* incisione nel frontespizio e alla p. 228; meglio presso Scharf *Observ. on the peculiarities of sculpt.* ecc. p. 5. Vaux *Handbook* p. 155.

158 Michaelis *Ber. der sächs. Ges. der Wiss.* 1867 p. 115. Kekulé *Theseion* p. 151. Nei disegni manca il fiocco; il cordone almeno esiste nel disegno colorato del Laborde *Le Parthénon.*

159 Secondo Braun la mano di 170 è forata per inserirvi l'arma di bronzo, cosa che io non ho osservata. — Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 8 (466) crede questi uomini capi dei vinti.

160 Cf. Rich *Illustr. Wörterbuch der röm. Alterth.* sotto la voce Diptycha. V. Erod. 3, 128 γραμματιστὰς βασιληίους οἱ πάντες ὕπαρχοι ἔχουσι.

Dietro di lui si vede alto ed in fiero contegno e quasi minaccioso un gigantesco ufficiale (172), come sembra coperto d'un πῖλος o di un'alta tiara [161]; accanto a lui un guerriero (173) col noto panno attaccato allo scudo [162], quindi un altro guerriero oltremodo alto, vestito di giubba stretta (174), molto simile a 172; finalmente un milite con lo scudo (175). La scena finale sulla lastra angolare *y* presenta il ributtante spettacolo d'un guerriero armato (177) che maltratta un inerme giacente (176), episodio che si può paragonare a quello di egual composizione sul fregio **A** (lastra *O*). Ciò che ivi è spiegabile nel tumulto della lotta, qui dopo la vittoria e contro un inerme fa l'impressione d'una gran rozzezza, massimamente perchè quasi sotto gli occhi del duce, e mentre si discutono le trattative della pace. Quantunque scene di tal fatta dopo la presa d'una città fossero delle più comuni, pure l'artista non ha tralasciato di aggiungere con la fig. 178 un altro uomo inerme, che cerca d'impedire le vili ingiurie fatte al suo compagno. Così questo gruppo, sebbene differisca assai dalle lastre vicine, pure non troverebbe posto in quelle dell'altro lato, ma sta perfettamente in questo, che già gli fu assegnato dal Fellows [163]. —

L'analisi del nostro fregio che qui abbiamo data, ha per base la supposizione d'una sola grande impresa, della quale ci si rappresentano i singoli episodi. Siccome essa si può mantenere senza la menoma difficoltà, certo è da preferirsi alla supposizione, che si tratti di varie città e di differenti imprese guerriere. In ogni

161 Cf. fregio **A** fig. 22. I nobili Sciti sono chiamati πιλοφορικοί da Luciano *Scytha* 1.

162 Cf. fig. 108 ed il fregio **A** fig. 4; vedi sopra p. 77 seg.

163 Friederichs *Bausteine* p. 312 trova qualche difficoltà nella disposizione.

caso speriamo di aver mostrato quanto poco fosse fondata la censura acerba di cui parlammo da principio, ammesso però che da questa licia rappresentazione d'un fatto storico contemporaneo non si pretenda quell'idealismo puramente greco che è proprio al fregio del Partenone o ai rilievi mitologici di Bassae, al tempio della Vittoria o al Mausoleo.

Fregio **C** *(tav. XVII)* [164]

Al fregio **C**, alto circa m. 0,45, Fellows nel suo modello ha assegnato il posto regolarmente occupato dall'architrave, e quantunque una combinazione tanto insolita rechi meraviglia [165], pure Falkener l'ha confermata con nuovi argomenti [166]. Eppure è di gran mo-

164 I fregi **C** e **D** sono immessi nelle pareti della Sala licia a tanta altezza, che neppure col mezzo di alti ponti, cui la cortesia del sig. Newton permise di far uso, riuscì possibile d'avvicinarsi dapertutto agli originali abbastanza per prenderne misure e per assicurarsi pienamente di ogni dettaglio. Spero però che cose di qualche conto non siano nè ommesse nè sbagliate. Solamente per la lastra III e per XII* del fr. **D** l'incisore potè servirsi di fotografie prese da gessi; non voglia però l'apparenza più diligente e dettagliata di queste lastre attribuirsi a questa circostanza sola, poichè anche gli originali sono meglio eseguiti e conservati che la maggior parte degli altri. In generale regna una gran differenza di esecuzione e di conservazione fra le singole lastre del fregio.

165 Si cita il fregio che nel tempio dorico di Asso riveste l'architrave. Altrove nell'architettura licia suole mancare lo zoforo, dimodochè all'architrave viene immediatamente sovrapposto il dentello. Vedi Cockerell pr. Walpole *Trav. in the East* tav. agg. alla p. 524. Fellows *Asia M.* tav. agg. a p. 226. 238. 246. *Lycia* a p. 128. Texier *Asie Min.* III, 225. Lübke *Gesch. d. Archit.* 3 ed. p. 70. Reber *Gesch. d. Bauk.* p. 202.

166 *Mus. class. Ant.* I p. 261. Sulle orme di Fellows (*Ion. Tr. Mon.* p. 21 = 476) egli dimostra che l'orlo inferiore del listello che serve come base ai rilievi è munito d'una specie d'incastro, alto circa m. 0,025, il quale manca alle estremità delle lastre II. IV. V. X. Queste estremità vengono perciò dimostrate aver riposato sulle colonne, laonde Falkener ne potè dedurre la larghezza degli intercolunni (m. 1,97 nella facciata, 1,88 nella colonnata laterale). Ci rincresce

mento per il giudizio sul pregio artistico del fregio il sapere, che questo fosse destinato per un'altezza di circa otto a nove metri; non solamente la monotonia della composizione, ma puranche la poca cura che quà e là si scorge, particolarità che altrimenti offenderebbero non poco, trovano così la loro spiegazione. Della distribuzione delle lastre sui quattro lati non si è fatto conto nella tavola, stantechè vi mancano blocchi angolari per assicurare certi punti fissi, mancano misure esatte delle singole lastre, finalmente non rimangono della lunghezza originale che due terzi incirca (metri 21). Facilmente si presenta la congiettura che le lastre più meschine, segnatamente quella X, ornassero il lato meridionale, come quello sovrastante alle falde della collina e perciò meno esposto ad un esame più dettagliato [167]. Per l'interpretazione basta il distinguere i tre oggetti principali.

1. *Offerte di doni* (lastre I-VI). — La processione dei portatori di doni ovvero tributi segue due direzioni contrarie, senza che possa bene accertarsi se la mira alla quale tendono sia identica o nò. Se nò, quello a cui tocca la processione superiore dovrebbe cercarsi

che i nostri disegni in questo riguardo non siano esatti, segnatamente nella l. II. È poi importantissima la relazione di Fellows (l. c.) e di Birch (*Archaeol.* XXX p. 203), che le lastre del fregio C anche sul rovescio mostrino ornati architettonici, circostanza che la posizione attuale non permette di osservare.

167 Secondo Falkener le l. II e X appartengono a lati lunghi, IV e V ad una facciata. Fellows nel suo modello attribuisce alla facciata principale le lastre I-III, al lato meridionale XIII. XI. XII, alla fronte orientale IV-VI, al lato settentrionale X. IX. VII. VIII. Faccio osservare che una lastra segnata col n. 114 non esiste nella Sala licia; siccome Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 21 (476) conta quattro blocchi per le scene di caccia, così il frammento colle figure 85-87, prima di essere riunito colla lastra XIII (113), avrà portato quel numero.

sulla l. I, ciò che vietano il posto e la direzione del cavallo 1; nella processione inferiore egli è perduto, ovvero non può che far parte dei gruppi sulla l. VI. Forse sarebbe stato meglio di far scambiar il posto alle lastre I-III e IV-VI, dimodochè la lastra VI avrebbe servito da mira ad ambedue le file. Ma, come dissi, gran parte del fregio è sparita, e che anche il nostro compartimento non sia rimasto senza danni, lo mostrano varie circostanze. Può essere dunque che la parte principale tanto dell'una quanto dell'altra processione non esista più.

La lastra I oltre al cavallo già mentovato contiene cinque uomini in lunga veste (2-6), dei quali 2, forse anche 3, pare appartengano al cavallo. 4 e 5 stanno vivamente conversando, mentre 6 si rivolge verso la processione che s'avvicina. Il significato più esatto di questo gruppo non si può stabilire; possono essere ufficiali, incombenzati di ricevere i dazi [168] apportati sulle seguenti due lastre II e III [169]. I portatori sono ugualmente vestiti di corto chitone; ciascuno di loro si stacca dal fondo in contorno distintamente tagliato, particolarità che regna quasi generalmente in questo fregio ed in **D**, e si spiega facilmente dal posto elevato che occupavano i fregi, essendochè le figure alte non più di m. 0,30 altrimenti non avrebbero potuto bene di-

[168] Cf. il tesoriere di Dario sul vaso dei Persiani (*Mon. dell'Inst.* IX, 50). Analogie molto più stringenti offrono le file di tributari sui rilievi persepolitani, ma per ora non posso confrontare le pubblicazioni di Flandin e Coste, nè quelle di Layard e di Botta sulle sculture di Ninive.

[169] La lastra II, abbozzata presso Fellows *Lycia* tav. 22 agg. a p. 176, è quella che già nel 1838 mostrata a Fellows, fu cagione delle ricerche intraprese più tardi, v. *Ann.* 1874 p. 216 n. 1. Fellows *Xanth. M.* p. 20 (438). Cf. la nota 52 intorno a fr. **A**, lastra *S*.

scernersi dal basso [170]. Del resto la l. II originariamente fu preceduta da un'altra ora smarrita, giacchè il capretto ritroso all' estremità sinistra esige un conduttore [171], quale certamente non è il n. 7. I doni consistenti esclusivamente in vettovaglie sono, per quanto possono riconoscersi, i seguenti. 7 e 11 pare portino su ciascuna delle mani una cassetta piatta o sia canestro, 13 un simile sulla manca, 14 un canestro o sia scodella con ambedue le mani, 8 un'anfora sulle spalle. 8 tiene colla destra una lepre [172], 12 due altre sospese ad un bastone posto sulle spalle, e nella destra un'oca [173]; 9 [174] porta un capretto a guisa di buon pastore, 13 un altro nella destra. Quel che il n. 10, distinto da mosse più vivaci, tiene nella mano, è disegnato presso Fellows come un colombo a testa abbassata preso alle ali; può essere che sia giusto così, l'originale però offre forme poco distinte. Mentre in alcune di queste figure si scorgono concetti individuali e pure l'uguale premura delle mosse viene interrotta quà e là, col n. 14 si passa al gruppo più uniforme della lastra III. Le prime cinque figure ugualmente portano scodelle o canestri ad orlo inarcato, del cui contenuto non appare nulla; un'altra scodella viene tenuta in alto da 18 e 19, con quella

170 Si può confrontare il fregio orientale del tempietto ateniese di Minerva Vittoria, benchè posto molto più basso, nonchè alcune parti del fregio del Partenone.

171 Vedi pure fr. D fig. 3. Ant. di Ercol. II, 60. IV, 45 ecc. Il disegno presso Fellows mostra una pecora a grossa coda, quali sono comuni anche oggi nella Licia; la nostra tavola però è concorde coll'originale. Intorno alle capre licie a peli lunghi cf. Callistene pr. Eliano *de nat. anim.* 16, 30.

172 Lepri abbondano nella Licia, v. Spratt e Forbes *Travels* II p. 64.

173 Così almeno mi parve dirimpetto all'originale.

174 Presso Fellows questa figura è barbuta.

variazione che le mani corrispondenti offrono concetti contrarii. 15-17, al pari di 12, reggono un bastone carico di lepri o altra selvaggina. Con 20 incomincia una fila di simili persone che portano canestri più semplici empiti di grani o frutti; la mano visibile accanto al braccio di 21 mostra evidentemente, che già la processione continuava più oltre. Quantunque però sembri monotóna siffatta processione (anche qui si trattava di produrre l'impréssione d'una gran folla, in cui le singole persone non debbono avere una parte speciale), l'esame dettagliato però non è privo di interesse. Oltre ad altri tratti minori, segnatamente il carattere delle teste non è per niente fatto *ad unum exemplum*, anzi è assai individuale. Si osservi pure il trattamento dei capelli, oppure un proffilo di barbaro così caratteristico come quello di n. 21.

Anche in quella parte di questo compartimento, le cui figure procedono verso dritta, pare regni prima il costume greco, se cioè a ragione la metà sinistra della lastra IV venne riunita con quella destra per formare un solo blocco. Questo però parmi non sia del tutto certo, giacchè sotto il braccio sinistro di 26 si crede di rintracciare l'altra mano, laddove sull'altro frammento si è conservato il braccio destro tutto intero. Quello poi che rappresenti il frammento a sinistra assai logorato, e specialmente che cosa significhi il movimento dell'uomo ignudo 24, mi è rimasto oscuro. Molto meglio conservata è la metà destra, e qui, come pure sulla lastra IV, colpisce il costume non greco ma asiatico; vi si vedono il berretto frigio, sebbene non chiaramente, ed i calzoni, mentre i chitoni sembrano esser privi di maniche. Le mosse degli uomini a due a due conversanti insieme (26 e 27, 28 e 29) rammentano quelle ovvie sulla lastra I; brutta assai si è la maniera

in cui 29 stende le mani grosse e goffe [175]. Il n. 30 chiude la fila dei tributari, ma non si riconosce più che cosa abbia portato; 31-34 sopra ambedue le braccia portano un panno o vestimento, il quale nel n. 32 sull'originale ha evidentemente le maniche; questo tiene inoltre una cassetta. Se ci fosse lecito di riconoscere Licii in questa schiera, si penserebbe alle *cilicia*, specie di tessuto di peli caprini propria alla Licia ed alla Cilicia [176], ma il costume ci costringe a ravvisarvi forestieri, quantunque non necessariamente Persiani [177]. Anzi basta pensare a paesi limitrofi della Licia, quali sono la Licaonia, la Pamfilia, la Pisidia, e prima di tutto la Frigia, essendo queste contrade tutte quante famosissime per ricche greggi di pecore, per lanifici fiorenti, per la qualità delle vesti e dei tappeti ivi fabbricati [178]. Agli abitatori della Frigia ottimamente si addice il costume « frigio », nonchè il dono del cavallo (35), poichè già nell'Iliade fra gli alleati dei Troiani si distinguono a cagione dei loro cavalli *καὶ Φρύγες ἱππόμαχοι καὶ Μῄονες ἱπποκορυσταί* [179], ed il vecchio Priamo racconta alla bella Elena di esser stato, tempo fa, nella Frigia ricca di vino,

175 Cotale sproporzione delle mani è frequente in questo fregio.

176 Aristot. *hist. anim.* 8,28 p. 606A. Eliano *de nat. anim.* 16,30. Cf. Blümner *gewerbl. Thätigkeit* p. 30. Büchsenschütz *Hauptst. d. Gewerbfl.* p. 64.

177 Così Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 11 (468) e gli altri interpreti. Il solo berretto frigio, insieme ad un chitone senza maniche ed a gambe ignude, vedi sopra rilievo sepolcrale di Limyra (Fellows *Lycia* tav. agg. alla p. 209).

178 Blümner l. cit. p. 27 seg. Büchsenschütz l. cit. p. 64 seg. Le città principali per la fabbricazione di lana, Colossae e Laodicea, sono situate nella parte meridionale della Frigia, vicino alla contrada montagnosa della Cabalia, che era strettamente unita colla Licia.

179 K 431.

ἔνθα ἴδον πλείστους Φρύγας ἀνέρας αἰολοπώλους.[180]
Fra 35 e 36 — posto che la l. VI veramente fa seguito alla l. V — mancano una o più persone. Il berretto frigio di 36 pare assegni a questo il suo posto fra i portatori di doni, de' quali potrebbe essere il capo. 37 poi, col lungo manto, offre qualche analogia con 6 nel rango superiore; non saprei dire peraltro, se la movenza delle mani significhi stupore oppure se riscontri i tributi apportati. Dopo un piccolo intervallo segue un leggiadro gruppo formato d'un giovane (38) che evidentemente si appoggia sopra un bastone [181], ed un altro, con lunga veste come pare, che gli mette la mano sulle spalle. È chiaro che queste tre persone (37–39) guardano attentamente la processione. Dietro di essi si avvicina a passi accelerati 40, rivolgendo lo sguardo verso 41, il quale è troppo danneggiato per dirne più. Il contrasto degli uomini vestiti alla greca sulla l. VI e dei tributari barbari è senz'altro importante; è evidente che quello a cui spetta l'omaggio appartiene a quelli, quantunque sia dubbioso se egli stesso sia presente sul nostro fregio.

2. *Combattimenti* (lastre VII–X). — Questa parte del fregio è la più debole, tanto nella composizione quanto nell'esecuzione. Quella è meschina, segnatamente nei cavalieri: gli stessi concetti troppo spesso si ripetono; questa offre poco più di un abbozzo, anzi

[180] Γ 184. Questo, è vero, si riferisce alle parti settentrionali della Frigia. Cf. il cavallo che adorna una delle tombe vicine al sepolcro di Mida, presso Japul Dagh (Steuart *Descr. of anc. Mon. in Lydia and Phrygia* tav. 15). La circostanza che i Frigii non appariscono nella cavalleria dell'armata di Serse facilmente si spiega, essendochè il gran rè già comandava la cavalleria molto migliore dei Persiani e di altri popoli orientali.

[181] Cf. il Partenone ed. Michaelis, fregio occid. fig. 21. 43.

nella l. X è rozzissima; cavalli come quei di 47. 57. 63. 66. 67 sono d'una più che ingenua semplicità. Così nasce l'impressione, che l'artista principale abbia conferito questa parte del lavoro ad uno scarpellino inferiore, il quale alla meglio si sbrigò di questo incarico, contentandosi di pochi gruppi e poche figure delle più semplici. Solamente l'armatura è piuttosto svariata, al pari del fregio A. Abbiamo guerrieri in piena armatura a cavallo (51. 54) e a piedi (55. 56), tutti sull'una lastra VIII, poi cavalieri ignudi (47. 57. 63. 66. 67; 61 porta una clamide) e pedoni ignudi (48? 50. 52. 53. 64. 65); è però dubbioso se l'apparenza di nudità non abbia da attribuirsi alla forte corrosione della superficie [182]. Il resto dei pedoni porta il chitone, ora insieme colla corazza di cuoio, ora senza. Per lo più i guerrieri combattono a due a due [183], più di rado tre facendo un gruppo (46–48), meno che ad un paio di combattenti si aggiunga in maniera più sciolta un cavaliere [184]. La migliore composizione è quella del gruppo 49. 50, che ci rammenta buoni modelli [185]. Nella fig. 49 havvi pure un pochino di quel carattere teso della mossa che tanto spiccava nel fregio A (cf. ivi fig. 30); anzi il gruppo potrebbe credersi direttamente imitato da fr. A fig. 38. 39, e parimente 53 ci ricorda ivi fig. 32, 46 e 64 ivi fig. 47 ecc. Più evidente di siffatte singole somiglianze si è l'accordo nel carattere dei

182 Segnatamente la superficie della l. VII e del frammento colla fig. 57 ha sofferto molto.

183 Pedoni con pedoni 42. 44. 49. 52. 55. 59. 64; cavaliere con pedone 61; cavaliere con cavaliere 66.

184 Fig. 51. 54. 57. 63.

185 Per es. il rilievo d'una sedia di marmo ateniese pr. Stackelberg *Gräber d. Hell.* p. 33, oppure la lastra del Mausoleo *Mon. dell'Inst.* V 18. Overbeck *Plastik* II² p. 73 fig. 86 *d*.

movimenti; regna qui la medesima premura non mai interrotta, come nei fregi più grandi; nè altrimenti le file serrate dei soldati nel fregio B hanno un'analogia nelle file uniformi dei tributari sopra descritti.

Non vale la pena di parlar più a lungo dei singoli gruppi di questo compartimento. Non comprendo quale ragione indusse Falkener [186] a ravvisarvi invece di combattimenti serii giuochi guerreschi celebrati in occasione d'una vittoria; anzi non abbiamo la menoma traccia letteraria o monumentale che ci faccia supporre i Licii, al pari dei Galli, Etruschi, Romani, aver praticato il costume delle *μονομαχίαι* ovvero *ὁπλομαχίαι* non conosciuto dai popoli greci ed ellenizzanti che in epoca molto più recente [187]. Il nostro fregio trova piuttosto riscontro in un numero di sculture licie, in cui tutto ci fa credere effigiati veri combattimenti, vale a dire i rilievi che fregiano la « cresta » del sarcofago xantio di Pajafa [188], quei del tetto a volta e della cresta d'un simile sarcofago in Telmesso [189], nonchè quei, come pare, che in due righe sovrapposte l'una all'altra ornano la parete laterale esterna d'una tomba intagliata nella rupe a Tlos [190]. Vedremo più tardi che tutti questi rilievi appartengono ad un comune ciclo d'idee, laonde a buon diritto dagli uni concludiamo sopra gli altri. Qui basta la notizia, che sul sepolcro di Pajafa agli

186 *Mus. class. Ant.* I p. 277. È ancora l'erronea supposizione, il nostro monumento essere un trofeo eretto in onore di Arpago, che ha cagionato quell'opinione.

187 V. Ateneo 4,39 e seg. p. 153*E* e seg., nonchè gli altri passi citati dall' Hermann *gottesdienstl. Alterth.* 30, 10.

188 Sala licia n. 142 (*Horse Tomb* ossia *Winged Chariot Tomb*). Scharf *Observ. on the pecul. of sculpt.* p. 5. Vaux *Handbook* p. 155.

189 Fellows *Lycia* p. 113.

190 Ivi p. 135, ove l'editore, a cagione delle armi non espresse nel rilievo, credette anch'esso di ravvisare giuochi popolari.

avvenimenti guerreschi dall' altra parte corrispondono scene di caccia, in guisa del tutto conforme al nostro monumento.

3. *Scene di caccia* (lastre XI-XIII). — Mentre sul testè citato monumento di Pajafa tre cavalieri seguiti da un servitore danno la caccia ad uno stambecco [191], un cinghiale ed un liopardo [192], sul nostro fregio una compagnia più numerosa si è radunata intorno ad un cinghiale ed un orso. Cinghiali ed orsi bruni anch'oggi sono frequentissimi nelle maremme e nelle montagne selvose della Licia [193]. Egli è chiaro che le lastre XI e XIII sono compagne, ben adatte per essere simmetricamente opposte l'una all'altra sulle due estremità. Ora se la numerosa compagnia visibile sulla l. XII si dirigge tutta quanta verso sinistra, un'altra lastra sarà smarrita, in cui le persone avranno seguito la direzione contraria; e giudicando tanto dal posto centrale quanto dalla frequenza dei cacciatori, la fiera ivi rappresentata sarà stata una delle più nobili, forse uno stambecco ovvero un liopardo, come sul sarcofago di Pajafa.

Tutti i cacciatori sono vestiti di chitone e di clamide, tranne il servitore 82, cui manca il manto. Calzoni non appariscono punto. Le teste, a quel che pare, sono per lo più scoperte; il trombettiere 75 porta un petaso,

[191] Stambecchi si trovano nelle montagne più alte della Licia, v. Spratt e Forbes *Travels* II p. 62. Ritter *Klein-Asien* II p. 1188.

[192] Così pare almeno secondo un abbozzo che debbo all'amico Scharf. Cf. intorno al « *kaplan* » Fellows *Lycia* p. 157 (331). Spratt e Forbes I p. 34. II p. 63. Ritter l. cit. Prachov *antiquiss. mon. Xanth.* tav. 6*A*, *c*.

[193] Fellows *Xanth. M.* p. 29 (444). *Lycia* p. 158 (331) e tav. agg. alla p. 174. Spratt e Forbes II p. 63, 64. Ritter l. cit. Prachov tav. 6*B*, *c*. — Orsi e cinghiali sono spesso mentovati fra le più favorite fiere da caccia, v. Pausania 3,20,5 (Taigeto). Teocr. 25,185 *ἄρκτους τε σύας τε λύκων τ' ὀλοφώιον ἔθνος* (Peloponneso). Poll. 5,79 e seg.

il servitore 68 ed il cavaliere principale 71, forse anche l'uno e l'altro degli altri cavalieri, un berretto frigio. È dunque manifesto che non c'è ragione nessuna di qualificar come Persiani la brigata in discorso [194], ai quali non potrebbero mancare, nè le anassiridi nè la tiara; la berretta è qui altrettanto isolata come sul fregio **B** (fig. 146. 167. 171) e pare sia il distintivo del personaggio principale e dei suoi servitori. I cavalli tanto in questa parte del fregio quanto negli altri fregi stanno ben d'accordo colla descrizione che Fellows, non senza rilevare cotale concordanza, ha data dei cavalli della Licia odierna [195].

Anche qui non occorre descrivere minutamente le singole scene. Le rappresentanze, sebbene alquanto uniformi, sono però superiori ai combattimenti, anzi sono in parte piuttosto vivaci. Non mi è riuscito, neanche dirimpetto all'originale, di stabilire che cosa possa essere l'oggetto visibile sotto i piedi di 71; si penserebbe ad un cane ucciso dal cinghiale [196], ma rassomiglia piuttosto ad un panno caduto in terra [197]. La scena più vivace si spiega sulla lastra XII. Il trombettiere sonante 75, il cavallo 76 senza padrone allontanandosi dal centro, l'atteggiamento eccitato di 77 [198],

[194] Così Birch *Archaeol.* XXX p. 203 e Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 277, il quale anche qui pensa a feste per celebrare la vittoria.

[195] *Asia Minor* p. 242 (180).

[196] V. la striscia superiore del vaso François e molte altre pitture vascolarie; cf. Senofonte *de venat.* 10,9 *θορυβούμενος δ' ἐξαναστήσεται (ὁ ὗς ὁ ἄγριος) καὶ ἥτις ἂν τῶν κυνῶν προσφέρηται αὐτῷ πρὸς τὸ πρόσωπον, ἀναρρίψει.*

[197] Una rete, quale era in uso nelle caccie di cinghiale (Stephani *Comple-rendu* 1867 p. 54 n. 5), non può essere, tanto a cagione della forma, quanto per la mancanza di *δικτυαγωγοί.*

[198] Il piccolo oggetto aldissopra della mano destra mi è restato oscuro.

la gente a cavallo ed a piedi che si avvicina col giavellotto non ancora alzato — tutto ciò dipinge con colori vivaci che qui il pericolo è più urgente. A ciò non basta il cinghiale 72 già mezzo caduto, anzi bisogna supporre, come dissi sopra, la perdita d'un'altra lastra [199]. Sulla l. XIII infine il servo 82, che porta sulle spalle un gran cavriolo [200], offre un po' di variazione; e non è mal riuscita la balordaggine dell'orso 84.

Scene di caccia si trovano talora raffigurate in sepolcri in maniera tale, che pare vi si debba ravvisare una parte dei piaceri della vita beata [201]. Cotale interpretazione però nel nostro fregio non può aver luogo, perchè invece di esercizi ginnastici, che forse potrebbero col medesimo scopo esser messi accanto alla caccia [202], vi scorgiamo avvenimenti di guerra ed offerte di tributo, scene cioè che non sono adatte che alla vita reale e terrestre, e che così stabiliscono l'istesso significato eziandio per le scene di caccia.

Fregio D *(tav. XVIII).*

Questo fregio, alto incirca m. 0,43, le cui lastre per la conformazione diversa della modanatura [203] differiscono sensibilmente da quelle del fregio precedente [204], è stato inciso secondo la disposizione datagli

199 L'oggetto poco distinto aldissopra del manto di 80 sull'originale mi parve essere la mano di 81.

200 Spratt e Forbes *Trav.* II p. 64 raccontano selvaggine esser frequente nella Licià, benchè non ne abbiano veduto.

201 Stephani *d. ausr. Herakles* p. 26.

202 P. es. *Mon. dell'Inst.* V, 15. 16. 33. Cf. Pindaro fr. 106 (95) *καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοις τε, τοὶ δὲ πεσσοῖς, τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται.*

203 Si confrontino i proffili accanto alle l. VIII° ed XI° con quello dato sulla tav. XVII fra l. X ed XI.

204 A questa differenza non fu abbastanza badato da Birch *Archaeol.* XXX p. 203, il quale sbaglia distribuendo le rappresentanze fra i due fregi.

da Fellows ed assicurata in genere per mezzo dei blocchi angolari; ci sono però alcuni dettagli dubbiosi. Le lastre I* e II* formavano una volta un solo blocco [205], il quale per la sua lunghezza mostra di essere già stato sovrapposto ad un intercolunnio o simile parte dell'edifizio. Questa circostanza, assieme a tre capitelli d'anta della cella ritrovati fra le rovine, gli assegna il suo posto in una delle facciate della cella [206]. Adottando la ricostruzione di questa, quale venne proposta da Falkener, tutti e quattro i lati del fregio ci sono pervenuti assai incompleti [207], ed in fatti qua e là si scuopre una mancanza palpabile di coerenza. Indubitata all'in-

[205] Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 28 (477). Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 266.

[206] Fellows attribuisce le lastre VIII*-XI* alla facciata principale ossia occidentale. La pianta degli scavi non offrendo nulla di certo, ho preferito di assegnare al sacrifizio quella facciata del tempio, dinanzi alla quale anche in realtà si facevano i sacrifizi offerti al defunto (v. la nota 86). È vero che più tardi ebbi qualche dubbio intorno la giustezza di siffatto parere, giacchè non meno convenevolmente il personaggio principale del convito (fig. 47) sarebbe quello a cui per così dire si presentasse l'ἐνάγισμα. — Sulle lastre IX* e X* v. più sotto.

[207] Secondo le nostre tavole (misure dirette non erano praticabili, v. la nota 164) i frammenti a noi conservati dei quattro lati misurerebbero incirca m. 2,72. 4,30. 2,15. 3,94, mentre secondo Falkener la lunghezza delle facciate era di m. 3,44, quella dei lati lunghi di m. 5,78. Ma siccome Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 23 (477) assegna alle lastre I* e II* una lunghezza di m. 2,67 (8′ 9″) invece dei m. 2,55 del nostro disegno, così può darsi che le lastre generalmente sono un poco più lunghe di quel che paiono sulla tavola, e per conseguenza la perdita sarebbe un poco minore. — Fellows non diede che una larghezza di m. 2,90 ed una lunghezza di m. 4,58 alla cella, dimodochè il fregio sarebbe conservato quasi intero. Però oltre agli argomenti esposti da Falkener, è degno di menzione che secondo la disposizione di questo l'altare (9) e, come pare, il letto della fig. 47 occupano esattamente il centro dei due fregi più stretti; si confronti pure quel che si farà osservare sul compartimento quarto del fregio.

contro si è in genere la distribuzione del contenuto sopra i quattro lati.

1. *Sacrifizio* (lastre I*–III*). — Da ambedue le parti la processione si dirigge verso il grande altare (9) coronato d'una specie di capitello ionico, il quale occupa il centro. Il singolare oggetto che si alza dall'abaco [208] pare non sia altro che il fondo lisciato per dipingervi sopra le fiamme [209]. Da destra si accosta un servo (10) vestito al solito del solo grembiale; i capelli sono cinti di benda. Conduce all'altare un magnifico toro, seguito da due capriuoli [210], riunione assai frequente che suole chiamarsi *τριττὺς* (*τριττύα*) *βούπρωρος* ovvero *τριττόα βόαρχος* [211]. Dopo una lacuna bastante per circa cinque persone (corrispondenti alle figure 4–8) segue sul blocco angolare un uomo (12) vestito di chitone e clamide, accanto al cui omero sinistro un buco quadrato, non sufficientemente indicato sulla tavola da qualche linea poco distinta, dimostra l'uomo aver portato un qualsiasi arnese incastratovi (cf. 73). Nel posto corrispondente sull'altra estremità stassi un uomo il quale, a giudicare dall'essere egli rivestito più dignitosamente di ampio manto, occupa un posto più importante da direttore

208 Il contorno ben distinto ci vieta di ravvisarvi il tetto talvolta raffigurato, che serve a proteggere la fiamma (*Ann.* 1867 p. 106).

209 Sopra un abbozzo di G. Scharf di fatti l'oggetto è disegnato qual fiamma; anche Birch *Archaeol.* XXX p. 203 parla d'un *lighted altar*. L'originale però sta d'accordo col nostro disegno.

210 Le gambe anteriori del secondo capriuolo sono state omesse dallo scultore.

211 Cf. Hermann *gottesdienstl. Alterth.* 26,2 e la letteratura ivi citata, massimamente Eust. *ad Od.* λ 130 *ἡ ἐκ τριῶν ζώων θυσία, οἷον δύο μήλων καὶ βοός, ὡς Ἐπίχαρμος κ. τ. λ.* *C. I. Att.* I, 5. Lenormant *rech. arch. à Eleusis* p. 70. Vedi pure Michaelis *Parthenon* p. 212. 243. 333. n. 221 e seg.

ossia ispettore [212]. Dinanzi a lui due servi in corta veste (2. 3) stanno conducendo all'altare un altro toro ed un altro capriuolo; la ritrosia di questo [213] è cagione tanto del vuoto assai caratteristico fra 3 e 4, quanto del gesto di 4, il quale assieme a 5 e 6 sopra canestri piatti (κανᾶ) apporta il tritello d'orzo e gli arnesi destinati al sacrifizio [214], mentre accanto all'altare il personaggio principale (8), lungamente ammantato ed accompagnato dal figlio parimente vestito, già sta per versare da profonda tazza il sacro liquore. Le vittime qui rappresentate essendo delle più frequenti, non se ne può conchiudere, se il sacrifizio sia un sacrifizio in genere, ovvero se abbia un motivo e carattere speciale; solo gli altri fregi potranno additarci un'interpretazione più esatta.

2. *Conversazioni e simili gruppi* (lastre IV*–VII*). — Questo compartimento del fregio è quello che meno di tutte le parti del monumento si presta ad una spiegazione soddisfacente. Prima sorge la quistione, se la lastra V* soltanto abbozzata a meri contorni [215] veramente entri qui. Vi si ravviserebbe piuttosto una parte del sacrifizio testè descritto, ma la lastra pare sia troppo grande per la lacuna ovvia fra fig. 11 e 12, nè vi si addice l'atteggiamento evidentemente mesto di 25 colla

[212] V. « Salas » col boccale sopra rilievo sepolcrale di Kadyanda presso Fellows *Lycia* p. 117 = 305 (Sala licia n. 150), nonchè il frammento di Limyra ivi p. 208.

[213] Cf. fregio C fig. 7.

[214] Hermann *gottesdienstl. Alterth.* 28, 11. Aristof. *pac.* 948. — Una simile scena di sacrifizio sarà stata raffigurata sul rilievo sepolcrale di Telmesso pr. Fellows *Lycia* p. 114.

[215] V. Michaelis *Parthenon* p. 205, ove a cagione di questa particolarità fu pubblicato un abozzo della lastra. Di più cf. lo spaccato accanto alla l. XI*. Intorno ad un simile fatto riferibile ad un sepolcro di Tlos v. Scharf *Observ. on the pecul. of sculpt.* p. 8 e seg. Vaux *Handbook* p. 158 e seg.

testa abbassata. Falkener, il solo che abbia fatto un saggio d'interpretazione [216], parla d'una pompa funebre in cui si conduca eziandio il cavallo del defunto (18), e di un sacrifizio anch'esso funebre; mentre Birch [217] si contenta di confrontare la rappresentanza della lastra VII* col fregio del Partenone [218]. Forse è più confacente di rimandare al fregio d'un sepolcro di Telmesso [219] ed ai rilievi (inediti) che ornano dalla parte meridionale la cresta del sarcofago xantio di Merehi (*Chimaera Tomb*) [220]. In quello dopo una figura assisa segue una lunga fila di persone ritte in piedi, che stanno ora conversando, ora dandosi la mano, ora offrono concetti meno distinti. Sul sepolcro di Merehi l'estremità sinistra viene occupata da una cena di famiglia; dal lato opposto un vecchio coperto di berrettone ed avvolto in ampio manto sta assiso sopra seggiola coperta di panno, con un cane ai suoi piedi, mentre dinanzi a lui stassi appoggiato sul bastone un altro uomo similissimo al nostro n. 89, salvo che la mano libera è stesa come si fà vivamente parlando (cf. fig. 37). Nel mezzo fra queste due scene vedonsi tre gruppi di due

216 *Mus. class. Ant.* I p. 277.
217 *Archaeologia* XXX p. 203.
218 Fregio orientale fig. 18-23. 43-49 Mich.
219 Fellows *Lycia* p. 110 (300).
220 Mus. brit., sala licia n. 143; v. la *Synopsis* (1856) p. 109 e Vaux *Handbook* p. 156. Mi posso valere d' un abozzo fatto da G. Scharf. La prima linea dell'iscrizione (Schmidt *Lyc. Inscr.* tav. 6,8) è del seguente tenore: *ebuïnu: prinafu: muti prinafatu: Merehi: Kodalah: Khïtlah: tideimi* ecc., cioè « questa opera fece Merehi figlio di Kodala di Khintla » ecc., ove non si sa se l'ultimo sia forse il nonno, oppure se Khintla sia un altro nome di Kodala; v. D. Sharpe pr. Spratt e Forbes *Travels* II p. 243. M. Schmidt pr. Kuhn e Schleicher *Beitr. zur vergl. Sprachforschung* V p. 305 e *neue lyk. Studien* p. 137, il quale confronta i nomi greci di Μάρις (nome d'un Licio Il. Π 319) e Κώδαλος, e forse Kindalos.

persone ciascuno; e sono, procedendo da destra a sinistra, il saluto d'un vecchio e d'un giovane che si danno la mano (v. fig. 27. 28), quindi il congedo d'un uomo barbuto da uno più giovane (v. fig. 35. 36), infine la coronazione d'un giovane ignudo eseguita da un uomo barbuto [221]. Non c'è dubbio che qui, conforme alle scene guerresche del fregio settentrionale del medesimo sarcofago [222], sono esibite scene della vita domestica o quotidiana; e vale lo stesso per il rilievo di Telmesso. Ora più d'una di quelle scene rammenta vivamente il nostro fregio, di cui le figure 14–21. 27. 28. 33–40 sarebberò ben capaci di simile spiegazione. Il lutto evidente però che si palesa nell'atteggiamento di 25 e 39, meno certo in quello di 21 [223], pare accenni ad un qualche triste avvenimento; nè dubito che appunto queste figure abbiano cagionato l'interpretazione di Falkener.

Sopra la l. IV* la rappresentanza comincia con un cavallo sellato privo di cavaliere, accanto a cui stassi un servo (13); all'estremità destra si scorge un uomo in corta veste (22), portante sulle spalle un lungo bastone con sospesovi un sacco o simile oggetto. Questo si addirebbe poco ad una pompa funebre; all'incontro ambedue le figure risvegliano piuttosto l'idea d'un

221 Cf. il fregio occidentale del sarcofago di Pajafa (sala lic. n. 142) pr. Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 166. Nelle iscrizioni di ambedue i sarcofagi si fà menzione dell'essere il sepolcro eretto anche per i servi; forse i rilievi in discorso riguardano il padrone nelle sue relazioni con quelli?

222 V. la nota 188. Fellows l. cit.

223 Con questo gruppo voglia confrontarsi quello d' un sarcofago di Antiphellos pr. Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 187 (al disotto, a sinistra), ove un uomo anch'esso involto nel manto con testa abbassata sta dirimpetto ad un compagno, apparentemente in conversazione seria, se non trista.

ritorno da una spedizione [224] oppure d'una partenza, solo che vi manca ogni indizio di carattere guerresco della spedizione. Le coppie di uomini conversanti che stanno in mezzo a quelle figure bene si prestano a cotali supposizioni; il gesto di 19 è ben adatto per una salutazione oppure per un congedo, ed anche 21, massimamente se sia lecito di prenderlo per un vecchio, potrebbe riferirsi tanto a serie ammonizioni all'occasione d'una partenza, quanto a saluti loquaci diretti ad uno ben tornato. Solo, purechè si voglia credere la lacuna dopo la fig. 22 piuttosto estesa [225], la lastra V* difficilmente potrà formare la continuazione d'una tale scena; forse più vi si addirebbe la l. VI*, in cui almeno i n. 27 e 28 che si danno la mano non male farebbero seguito ai gruppi anzidescritti. Eziandio la figura 29, la quale col braccio steso ci rammenta alcune figure del fregio **B** [226], sembra esser occupata a mettere o a sciogliere il sandalo del piede sinistro. Meno chiaro, è vero, in tale connessione si è il significato del gruppo 30–32. Le due persone priori portano nelle braccia un qualche oggetto poco distinto all'uomo sedente 32; se 31 veramente sia vestito di lungo chitone, non può accertarsi per lo stato logoro della lastra e particolarmente della figura in discorso: una femmina fra tanti uomini sarebbe almeno affatto isolata. Tanto è certo che anche questo gruppo non si presta all'interpretazione di Fal-

224 Cf. scene di arrivo sopra vasi, come quello famoso di Exekias (*Mon. dell'Inst.* II, 22. *Mus. gregor.* II, 53), ovvero il rilievo di terra cotta *Mon. dell'Inst.* VI, 57. Overbeck *Plastik* II² p. 151 fig. 27. Si confronti pure il dipinto nel frontone d'una tomba pestana (Bull. napol., N. S., IV tav. 7) ove pure il guerriere ritornante non è caratterizzato come tale.

225 Cf. la nota 207.

226 Fig. 9. 43. 48. 64. 68. 172. Cf. fregio **C** fig. 10.

kener; del resto non trovo una spiegazione sufficiente nè per questo nè per gli altri gruppi testè trattati.

La lastra VII* che occupava l'estremità destra, tanto per la foltezza delle figure quanto per la maniera di comporle in coppia, mostra di essere compagna alla lastra iniziale IV*, mentre V* e VI* contengono figure più discoste e per lo più non accoppiate. Sebbene anche la l. VII* sia molto corrosa, pure nei concetti e nell'esecuzione spiccano tante vestigia di invenzione fina e di lavoro elegante, che il confronto col fregio del Partenone non è fuor di proposito. Una differenza dalle altre sculture havvi anche in ciò, che i bastoni degli uomini sono espressi nel marmo stesso. Tutte e quattro le coppie stanno premurosamente conversando; la direzione verso sinistra della prima (33. 34) e come pare anche della seconda coppia (35. 36) fa sospettare che, al pari dei gruppi simili sul fregio del Partenone (nota 218), aspettano una processione. Del resto il solo schiarimento sul carattere delle conversazioni si ricava da quel gesto di afflizione con cui 39 sta accanto a 40 assiso [227]. Se però la cagione ne siano le circostanze del supposto ritorno ossia congedo sulla l. IV*, oppure l'avvenimento enimmatico nelle figure 30–32, o quale altra possa essere la cagione, non si può più stabilire. Tuttavia faremo bene di ricordarci della perdita di circa m. 1,50 di questo compartimento del fregio, quand'anche la lastra V* veramente vi appartenga.

In questa lastra V* alfine si riconoscono solo i

[227] Invece della testa di 40 havvi un buco profondo; simili fori ricorrono nelle figure 46. 61. 73, mancandovi nell'ultima l'oggetto portato sulla sinistra (cf. fig. 12). Uno sbaglio dello scarpellino oppure un vizio del marmo sarà stato cagione di correzioni, che forse non furono nemmeno eseguite, non essendo stata mai terminata questa parte del fregio, come ce lo mostra la l. V*.

concetti generali delle singole figure. Quella che più delle altre fa meraviglia si è 23, evidentemente ginocchioni, senza che fra tutti i frammenti conservatici vi ne sia un solo che possa spiegarci cotal movimento. 24 avrà dovuto tener nella mano un qualsiasi oggetto, come 26 regge una patera versandone il contenuto sul suolo. Questo potrebbe riferirsi ad un sacrifizio in onore di un defunto o di un eroe oppure di una divinità infernale, in somma ad ἐναγίσματα e χοαί, nè vi si addirebbe male l'atteggiamento evidentemente mesto di 25. Lo stato non perfetto però di tutta la lastra ne rende la spiegazione anche più difficile di quella del resto.

3. *Convito dei personaggi principali* (lastre VIII*-XI*). — Una delle rappresentanze più frequenti sopra sepolcri licii si è il convito, non di rado caratterizzato come cena di famiglia in modo similissimo a quegli innumerabili rilievi sepolcrali greci, che provengono di preferenza dalle riviere vicine dell'Asia Minore e dalle isole dell'Arcipelago. Così sul lato settentrionale della cresta dell'anzicitato sarcofago di Merehi (nota 220) questo vedesi coricato col corno da bere nella destra alzata, mentre a piè gli sta un servo ministrando una tazza, ed a capo del letto la moglie velata è assisa sopra sedia con addietro una fanciulla, figlia o serva che sia. Simili scene ricorrono sopra gran parte di rilievi sepolcrali della Licia [228], cui massimamente uno *(B)*

[228] *A:* Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 197. Texier *Asie Min.* III 225 (Myra).

B: Fellows l. cit. a p. 198. Texier III 228 (Myra). La rappresentanza è divisa in tre compartimenti separati.

C: Fellows l. c. a p. 200. Texier III 224 (Myra).

D ed *E:* Fellows l. c. a pag. 206 (Limyra). In ciascuno dei due esempi ci sono due letti.

F: Texier III 173 (Telmessos).

a cagione della sua grandezza e dei colori conservati nonchè di parecchi dettagli è di sommo interesse. Nelle lastre conservateci del nostro fregio però non si scorge nulla della moglie, la quale, conforme all'uso della vita reale, sempre suole sedere in prossimità del letto [229]. Ora può darsi esser essa stata raffigurata sopra uno dei frammenti perduti; ma manca pure sul rilievo della parte meridionale d'un sarcofago di Kadyanda [230], ove a piè del letto, sul quale giace la persona principale versando al solito il vino in una tazza [231], stanno tre uomini; il cane è coricato sotto il letto, come sul nostro rilievo [232], ed accanto vi si vede un uccello dalle gambe lunghe (se non è sbagliato il disegno), evidentemente anch'esso un animale domestico. La cagione dell'assenza della moglie sul nostro rilievo viene indicata dalla figura alata 41, che non può essere che la

G: Ross *Kleinasien* p. 64 n. 3 (Phellos).
Interessantissimo si è il confronto del sarcofago ciprio di Golgo (*rev. archéol.* 1875 tav. 2) ove, coricati sopra quattro letti separati, vedonsi tre uomini ciascuno con una donna assisagli accanto sulla sponda del letto, ed un bevitore solitario col suo coppiere; a sinistra un albero ed un cratere. Il lato opposto contiene scene di caccia.

229 Oltre i rilievi cf. Dione Crisost. *or.* 7 p. 112 Mor. εὐωχούμεθα τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας, ἡμεῖς μὲν κατακλινέντες..., ἡ δὲ γυνὴ πλησίον παρὰ τὸν ἄνδρα καθημένη. Luciano *Luc.* 2 ἔτυχε δὲ ἐν ἀρχῇ δείπνου ὢν καὶ κατέκειτο ἐπὶ κλινιδίου στενοῦ, γυνὴ δὲ αὐτοῦ καθῆστο πλησίον, καὶ τράπεζα μηδὲν ἔχουσα παρέκειτο. Apul. *met.* I 22 *eumque accubantem.... invenio. assidebat pedes uxor* ecc.

230 Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 118. Il lato opposto settentrionale rappresenta un cavaliere vittorioso combattente contro pedoni. — Cf. anche Cockerell pr. Walpole *Travels in the East* p. 524, e l'uno letto sopra un rilievo di Limyra (nota 228 n. *E*).

231 Il grappolo d'uva invece del *rhyton* nella mano destra non sarà che uno sbaglio del disegno.

232 Si confronti pure l'altro rilievo di Kadyanda pr. Fellows l. cit. tav. agg. a p. 116, col gran banchetto di uomini e di donne (gesso nella sala licia n. 152); nonchè vasi come p. e. *Mon. dell'Inst.* VI 14. 33.

Vittoria, avvicinandosi a passi accelerati colla sinistra protesa, nella quale senz'altro avrà tenuto una benda o corona. Così il nostro convito è caratterizzato come banchetto per celebrare una vittoria (*νικητήρια ἑστιᾶν*), dal quale s'intende che restano lontane le donne. E contiene il compartimento in discorso i posti d'onore, ove ciascuno ha un letto separato; come in un'arcaica pittura vascolare Ercole ed Ifito hanno ciascuno un letto da sè, mentre Eurito e gli altri tre figli debbono contentarsi a due a due d'un letto comune [283].

Sulle lastre IX* e X* sono conservati due letti. Dirimpetto agli originali mi parve molto probabile il parere di Fellows, i due frammenti già avere formato una sola lastra, rotta la quale il frammento IX* ha subìto nuove lesioni, laddove il fr. X* essendo molto meno danneggiato, conserva chiari indizi d'un trattamento assai fino. Ricomponendo le due lastre e supponendo fra VIII* e IX* una lacuna soltanto di m. 0,17, il letto di 48 cade esattamente nel bel mezzo di tutto il fregio, conforme all'altare (9) sulla facciata opposta [284]. Riconosceremo per conseguenza nell'uomo barbuto 47 il personaggio principale, il padrone di casa, designato come tale dal cane coricato sotto il letto [285].

[283] *Mon. dell'Inst.* VI 33. Welcker *alte Denkm.* V 15. La congettura di Welcker, i nomi Εὐρύτιος e Ϝίφιτος essere scambiati fra loro (*Ann.* 1859 p. 248 = *A. D.* p. 266), è assai probabile. — Cf. il racconto di Posidonio pr. Aten. 4 p. 153A (*Fr. Hist. gr.* III p. 258) *παρὰ Πάρθοις ἐν τοῖς δείπνοις ὁ βασιλεὺς τήν τε κλίνην, ἐφ' ἧς μόνος κατέκειτο, μετεωροτέραν τῶν ἄλλων καὶ κεχωρισμένην εἶχε καὶ τὴν τράπεζαν μόνῳ καθάπερ ἥρῳ πλήρη βαρβαρικῶν θοινημάτων παρακειμένην.*

[284] La facciata era lunga m. 3,44; le lastre VIII*, IX* e X* fino al punto designato misurano incirca m. 1,55. Vedi però la nota 207.

[285] L'istesso vale per l'anzidetto rilievo di Kadyanda (nota 230), le rappresentanze citate nella nota 232, ed i tanti esempi del cane aggiunto al padrone sulle così dette cene sepolcrali (Stephani *ausr.*

Vi si addicono la ricca foggia del *rhyton* e l'uomo di aspetto dignitoso, ampiamente ammantato, il quale si appoggia sul letto per conversar confidentemente col padrone [236]; laddove il n. 42, anch'esso coricato sopra letto speciale, non ha per compagno che un fante in corto vestito (43). Altri servitori (44–46) trovansi fra i due letti, quello in mezzo chetamente ordinando, gli altri due correndo qua e là con quella premura che di già conosciamo come caratteristica dai fregi A B C. 44 tiene sulla sinistra una tazza piena, nella destra un oggetto non più riconoscibile; 46 sembra stender la mano verso il *rhyton* di 47, probabilmente per riempirlo.

La simmetria fa supporre che sulla lastra perduta fra X* ed XI* già si trovava un terzo letto separato, il quale, posto a sinistra del personaggio principale, secondo le usanze della corte persiana sarebbe destinato per il convitato più onorato [237]; poi sarà seguito qualche servitore. L'estremità viene occupata sulla l. XI* da una danzatrice in lunga veste (49) la quale, vibrando colla destra una verga, esercita la sua arte sopra un basso palchetto; corrisponde simmetricamente alla Vittoria dell'altra estremità. Un ballo vivace eseguito da molti uomini ed alcune donne in onore, come pare, d'un reduce cavaliere, orna il fregio d'un sepolcro a Pinara [238]; ma puranche all'occasione d'un ban-

Herakles p. 89 n. 1, al cui ragguaglio possono aggiungersi altri esempi). — I due piedi nel mezzo appartengono senz'altro alla tavola (cf. 42), la cui asse non si riconosce più.

236 Senof. *Cyrop.* 8, 4, 3 παρὰ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα, ὡς εὐεπιβουλευτοτέρας ταύτης οὔσης ἢ τῆς δεξιᾶς.

237 Senof. l. cit.

238 Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 141. Il gesso esistente nel museo britannico (Sal. lic. n. 147) fa credere che anche prigionieri colle mani legate al tergo fanno parte della processione. — Nella pompa nuziale sullo scudo di Achille πολὺς ὑμέναιος ὀρώρει, κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον (Il. Σ 494).

chetto vediamo sul rilievo settentrionale d'uno dei sepolcri di Kadyanda la numerosa brigata di ambedue i sessi divertirsi alla vista dei salti accompagnati di gesti espressivi dell'ignudo giovane Ekatamna [239]. Erano dunque in voga presso i Licii come presso i proci di Penelope *μολπή τ' ὀρχηστύς τε· τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτός*. Il nostro rilievo poi ci mostra che non solo i convitati stessi in questa maniera avevan cura del proprio divertimento e di quello de' compagni, ma che vi comparivano eziandio ballerine di professione, *τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν* [240]. Voglia però notarsi la decenza dell'atteggiamento, che sta in forte contrasto col vestiario più che scarso comunemente usato da tali virtuose [241]. Sarebbe mai anche questo un esempio di quella *σωφροσύνη* che era il lodato contrassegno della nazione licia, e di cui piacevoli esempi rimangono in rappresentanze della vita familiare sopra sepolcri licii [242]?

Nel gran monumento sepolcrale scoperto da Schoenborn nella vicinanza di Kyaneae (nota 109) il lato me-

239 Nota 232. Il nome è aggiunto in licio *(Ekatamna)* ed in greco (*Ἑκατόμνας*). v. *C. I. Gr.* 4225. Facilmente si ripensa ad Ippoclide in Sicione (Erod. 6, 120), oppure al giovane ballerino nel convito di Senofonte 2,14 *ὁ παῖς ὠρχήσατο .... ἀλλ' ἅμα καὶ τράχηλος καὶ σκέλη καὶ χεῖρες ἐγυμνάζοντο.*

240 Senof. *symp.* 2,1.

241 Così sopra moltissimi vasi; si confronti la scena alla corte di Antigono, ove *αἱ Θετταλαὶ αὗται ὀρχηστρίδες, καθάπερ αὐταῖς ἔθος ἐστίν, ἐν ταῖς διαζώστραις γυμναὶ ὠρχοῦντο* (Aten. 13 p. 607 C). Cotale nudità era necessaria per le *κυβιστήσεις*, mattaccinate ecc. — Danzatrici in corta veste, simili a quella di rilievi notissimi (Zoega *Bassir.* 20. 21 ecc.), col *polos* sulla testa, ornano il frontispizio d'un sarcofago xantio a tetto a volta (gesso nella sala licia n. 160); non mi è chiaro però, cosa vogliano in questo posto.

242 Vedi più sotto l'esposizione del frontone II, particolarmente n. 298 e 299.

ridionale del muro di recinto era ornato di figure sedute (coricate?) sopra letti, dai quali lo scopritore « si sentì disposto a concludere trattarvisi d'un convito di dei ». Che tutta una classe di tali rappresentanze si riferisca all'apoteosi del defunto, oggi sempre più si riconosce [243]. Ma il fondamento di quei rilievi votivi è la semplice rappresentanza della cena reale, la quale al parer mio si ha da ravvisare anche sul nostro rilievo. Giacchè se questo ci presentasse il defunto qual eroe, anche gli altri compartimenti del fregio » dovrebbero interpretarsi in maniera analoga, il che almeno non starebbe bene nel sacrifizio, neppure nelle scene quantunque poco chiare delle lastre IV*-VII*. Quanto poi al convito stesso, quale si vede negli ultimi due compartimenti, so bene che in tombe etrusche i godimenti della vita beata del defunto e dei suoi parenti sogliono raffigurarsi sotto l'aspetto d'un banchetto festivo, al quale assistono tanto giovani e donne ballanti fra vaghi ramoscelli, quanto (sebbene rare volte) figure alate [244]. Ma queste non si trovano che in rappresentanze incontestabili dell'orco accanto a demoni infernali; quelli sogliono in qualche modo essere caratterizzati come godenti i piaceri del paradiso. Nel nostro fregio all'incontro, anche prescindendo dagli altri due comparti-

[243] Vedi il ragguaglio delle opinioni esternate su questa quistione tutt'altro che semplice pr. Pervánoglu *das Familienmahl auf altgriech. Grabst.* p. 51 e seg., al quale si aggiungano Bötticher *Verz. d. Abgüsse* p. 118; Fränkel *arch. Ztg.* 1874 p. 148, Michaelis ivi 1875 p. 48, Ravaisson *gaz. archéol.* I p. 21, 41. Un'altra memoria si aspetta dal sig. Dumont.

[244] Stephani *ausr. Herakles* p. 22. Helbig *Ann.* 1870 p. 5. Conestabile *Pitture murali scop. presso Orvieto* (cf. Conze *Gött. gel. Anz.* 1867 p. 281). Le figure alate si trovano nella grotta cornetana dell'Orco *Mon. dell'Inst.* IX, 15. Del resto confesso di esser in dubbio, se tutte le rappresentanze simili abbiano da interpretarsi nella medesima maniera.

menti, nulla ci desta una tale idea, anzi tutto sta in perfetta concordanza colla vita reale, e la sola figura che ne fa un'eccezione, la Vittoria, non ha che fare col Charun e gli altri demoni ributtanti dei superstiziosi Etruschi, ma, entrando nella compagnia dei mortali come è solita di fare in tanti monumenti dell'arte greca, la dea indica appunto quel che, come vedremo, ottimamente si addice al personaggio seppellito in questo monumento, esser esso un principe famoso per le sue vittorie, ed essere il presente banchetto destinato proprio per celebrarlo qual vincitore.

4. *Seconda tavola del banchetto* (lastre XII*-XV*). — Sopra otto letti posti in fila uno accanto all'altro stanno coricate altrettante coppie di uomini; giacchè è chiaro che accanto a 58 nella lacuna è sparito il suo compagno (58ᵃ), anzi forse se n'è conservato un avanzo accanto al cuscino di quello [245]. Più dubbioso si è, se forse fra XII* e XIII* sia andata perduta un'altra lastra di simile contenuto. Ma coincidendo assai esattamente l'estremità destra della fila dei letti col centro di tutto il fregio [246], è da supporre che questo si divise in due metà uguali, di cui l'una conteneva il convito; dell'altra si parlerà subito.

Il quadro comincia a sinistra col gran cratere, accanto al quale sta il coppiere (50). L'istesso tratto suole ricorrere sugli anzimentovati rilievi sepolcrali e votivi, nonchè sopra vasi [247]; è il posto che conviene

[245] A due a due i convitati sono coricati sul vaso ceretano (nota 233); cf. il rilievo di Kadyanda (n. 232), parecchi dei dipinti etruschi (n. 244) ecc.

[246] La differenza fra la lunghezza nel nostro disegno (circa m. 2,96) e la metà del fregio (m. 2,89) è quasi di niun conto; v. inoltre n. 164. 166.

[247] Cf. la nota 233. Il coppiere solo: *Mon. dell'Inst.* VIII, 27. Anche le pitture etrusche ripetono questo concetto.

al coppiere, in prossimità dei convitati. Questi sono raffigurati in svariati aggruppamenti, che certamente furono d'un effetto assai più soddisfacente, allorquando la migliore conservazione permetteva di esaminar più esattamente i singoli concetti. Tazze o bicchieri si rintracciano oppure si suppongono con certezza nelle mani dei convitati. Dinanzi ai letti vedonsi quattro servitori (51. 57. 61. 64) leggiermente vestiti, per lo più correndo qua e là con quel passo veloce a noi noto. Con più gravità si muove accanto a loro un uomo ammantato (54), senza dubbio un ispettore oppure fattore della casa; un servo dall'atteggiamento tranquillo (71) chiude questo compartimento. Ciò che seguiva si riconosce dalle donne 72 e 73, che in fretta vanno una di qua, l'altra di là con piatti in ambedue le mani [248]; non possono che esser incaricate del servizio fra il banchetto e la cucina [249], la cui rappresentanza io credo perduta fra le lastre XIV* e XV*. Siffatta congettura è concorde col realismo di tutta la rappresentanza; come la cucina e gli altri preparativi della cena possano essere raffigurati, lo mostrano chiaramente i dipinti etruschi [250]. Anche sul vaso ceretano (n. 233) non ne manca almeno un cenno, e di già sopra la cassa di Cipselo una simile scena fu espressa secondo il racconto dell'Odissea

[248] Intorno al buco quadrato accanto a 73 v. la nota 227.

[249] La *Synopsis* n. 95-105 dice i convitati essere divertiti da cantatrici e musici, asserzione indi passata nei libri di Vaux, Overbeck, Lübke. A torto, come lo mostra l'analisi dei due compartimenti del fregio; solo la fig. 49 potrebbe far caso.

[250] Cf. la nota 244, e segnatamente *Mon. dell' Inst.* I, 33. V, 17. 34. IX, 13. 15, nonchè le pitture orvietane. Si può confrontare puranche l'una delle facciate di quello stupendo sarcofago ceretano di terra cotta, cospicuo ornamento del Museo britannico, che fu pubblicato da Newton nell'opera fotografica intitolata *The Castellani Collection, photogr. by S. Thompson.* 1873.

(x 348) [251]. L'estremità viene occupata da due figure, di cui l'una (74) è interamente distrutta, l'altra (75) pare sia un fattore.

Da questo punto girando l'angolo si sta dirimpetto alla simile figura 1 ed al sacrifizio. Se a ragione prendiamo il banchetto per la celebrazione d'una vittoria, facilmente si spiega il significato più esatto di quella scena: è il sacrifizio offerto per celebrare la medesima vittoria; la θυσία νικητήριος e l'εὐωχία νικητήριος stanno fra loro in stretto rapporto. Disgraziatamente deve restar incerto, se anche le scene delle lastre IV*–VII* si prestino al medesimo ciclo d'idee. —

L'analisi de' due fregi C e D ha dimostrato esser essi nelle singole parti molto più disuguali di quei maggiori A e B. Alcune parti mostrano una composizione meschina e monotona, altre sono d'invenzione elegante e piena di vita; le une sono poco più che abbozzate ed in parte rozze, altre distinte da dettagli diligenti e caratteristici. Dall'altra parte si sono di già rilevate manifeste somiglianze di stile coi fregi A e B; basti ricordar il carattere delle mosse ed il trattamento delle pieghe. Siffatta concordanza è tale da confermarci sempre più nell'opinione, che tutti e quattro i fregi appartengano allo stesso monumento [252], opinione fondata sopra l'identità del materiale, le circostanze del ritrovamento, e quanto al fregio D sulle misure [253]. Le differenze si spiegano o da trascuratezza da parte dell'artista principale oppure dall'inferiorità degli assistenti, ai quali fu affidata l'esecuzione e forse anche l'invenzione di alcune parti meno riuscite. Una qual-

251 Paus. 5, 19, 7.
252 Cf. la nota 2.
253 V. la nota 207.

che scusa si può dedurre dall'essere i fregi destinati per un posto tanto elevato [254]; meglio però si capirebbe, se il fregio della cella **D**, meno degli altri esposto agli sguardi, fosse il più trascurato, laddove è in genere superiore al fregio esterno **C**; poichè la scala del pregio artistico de' quattro fregi è la seguente: **A B D C**.

I FRONTONI (*tav. d' agg. DE*).

Dell'uno dei due frontoni [255] è rimasto poco più della metà, dell'altro quasi la metà; quello si compone di tre lastre, delle quali quella di mezzo è rotta in più frammenti, questo di un solo pezzo ben conservato. Secondo la pianta di Fellows (sulla base del modello nella sala licia) i frammenti del frontone I sono stati

[254] Con ciò si può combinare che, mentre per il fregio **A** e **B** e le statue si è fatto uso esclusivamente di marmo pario, le lastre VII e XII del fregio **C** e Ia e IIa del fregio **D**, nonchè la seconda lastra del frontone I consistono d'un materiale un poco inferiore, pietra calcarea carbonacea (Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 275, cf. Lloyd *Xanth. M.* p. 43).

[255] Mi rincresce di dover notare alcuni difetti del disegno. Stringendo il tempo, ed essendo oltremodo incomodo il posto in cui il frontone I è incastrato nel muro, l'artista si servì come di base d'un abbozzo che era a mia disposizione, il quale troppo tardi apparve essere eseguito secondo una scala un poco più ridotta dei disegni delle statue e dei fregi, e, quel che è peggio, la scala non è l'istessa in tutti i frammenti. Le misure effettive sono le seguenti (aggiungendo le misure della nostra tavola calcolate secondo la scala adoperata nelle altre sculture). *Frontone* I: altezza non misurabile, probabilmente 0,925 (0,90); lunghezza della lastra 1: 0,79 (0,75), della lastra 2: 1,385 (1,325), della lastra 3: 1,185 (1,00). *Frontone* II: altezza attuale 0,935 (0,875), originaria 0,955; lunghezza 2,11 (1,97). Secondo il calcolo di Falkener (*Mus. class. Ant.* I p. 262) il frontone I sarebbe originariamente stato lungo 19′ 5½″ = m. 5,93, il frontone II 19′ 11″ = m. 6,07.

ritrovati dinanzi alla facciata orientale, l'avanzo del frontone II non lungi dall'angolo nord-ovest del monumento. Trattandosi di parti tanto cospicue delle sculture un errore di Fellows è meno da temere che riguardo a parti meno importanti [256], laonde con alcuna certezza possiamo assegnare al frontone I la facciata orientale, a II la fronte opposta [257]. Ora quantunque, considerando il carattere delle due rappresentanze e l'analogia generale [258], paia intendersi quasi da se stesso, che il quadro tranquillo di I appartenga alla facciata principale, la scena più mossa di II a quella di dietro, pure tale supposizione sarebbe precipitata. Imperocchè oltre gli argomenti di già esposti [259], il frontone II ha la prerogativa del rilievo più alto, e di più vedremo che scene tali come quella raffigurata sul frontone I, per quanto possiamo giudicare, sopra i sepolcri licii ornano sempre la parte opposta all'entrata [260].

1. *Il frontone occidentale* (II). — Il rilievo contiene l'avanzo d'un combattimento, i cui partecipi sono armati colla medesima varietà e colla medesima mescolanza di costumi reali ed ideali, che spicca massi-

[256] Il numero 125 si legge tre volte sulla pianta, i frammenti tutti e tre trovandosi vicini l'uno all'altro. Il numero 126, è vero, ricorre un'altra volta al disotto dell'angolo sud-ovest sulle falde della collina, sebbene la lastra II non era mai rotta. Qui dunque havvi un'inesattezza, ma ambedue i luoghi additano ugualmente la facciata occidentale.

[257] Così giudicano anche Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 11 (468), Lloyd *Xanth. M.* p. 9. 13, e la *Synopsis*; anche il disegno di Falkener e quel che egli espone a p. 282 stanno in concordanza, laddove a p. 278, non so perchè, esterna l'epinione direttamente opposta.

[258] Cf. le osservazioni di Brunn nei *Sitzungsber. d. bayer. Akad.* 1868 II p. 460 e seg., benchè ai dettagli di questa esposizione si oppongano varii dubbi.

[259] V. la nota 86.

[260] V. l'esposizione del frontone I, dalla nota 290 in poi.

mamente sul fregio A [261]. Anche del semplice elmo « beozio » senza pennacchio ecc., che portano 4–6, già più d' un esempio ci occorse [262], nè meno conosciuto ci è quel passo veloce particolarmente cospicuo in 4. Il gruppo principale senza fallo era quello del n. 6 stante ginocchioni e soccorso da 3–5, e del cavaliere 7, del quale non è rimasto che parte d'una gamba anteriore del cavallo. Ciò nondimeno non sarà troppo ardito di veder in lui il personaggio principale del fregio, il vincitore che precipitosamente si avventa sul nemico mezzo disperato. Ugualmente sulla parte settentrionale del sarcofago di Kadyanda [263] il cavaliere vincitore d' un nemico ucciso si getta addosso ad un pedone che sta ginocchioni; e sul fregio settentrionale del sarcofago di Pajafa [264] si vede un duce a cavallo, il quale alla testa dei suoi cavalieri passando ancora sopra un morto giacente per terra attacca una schiera di pedoni in svariata armatura. Il moto retrogrado di 6 è riuscito assai bene e corrisponde pienamente all'imminente pericolo. La figura meglio disegnata e trattata sull'originale è 2; gli altri guerrieri, particolarmente 3, sono di molto inferiori. Con sorprendente semplicità l'artista si è accomodato alle differenze nelle dimensioni delle figure; i n. 1 e 3 sono veri nani dirimpetto agli altri che crescono col montare della corona del frontone. Sarà difficile di trovare un altro esempio, ove ragioni di spazio abbiano con uguale ingenuità messo da banda ogni riguardo; anzi la stessa variazione dei

[261] Il n. 4 al dissopra del chitone porta una corazza, i cui orli non bene si rintracciano. 1 sarà un arciere.

[262] Fregio A fig. 47. 54. B fig. 40. 52. 67? 109. 161. 172. 174. 178.

[263] Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 118.

[264] Fellows *Asia Minor* p. 230.

concetti, che altrove concorre a vincere l'innegabile difficoltà di riempire adattamente ed in modo naturale uno spazio tanto incomodo, qui non fa che aumentare l'impressione d'incoerenza, essendochè le tre figure correnti 3–5, nonostante le loro dimensioni tanto diverse, pure sono messe immediatamente l'una accanto all'altra.

Il rilievo è piuttosto tondo ed alto, le braccia (4) e le gambe (5) sono talora affatto staccate dal fondo. I ginocchi destri di 2 e 6 hanno una prominenza molto maggiore di tutto il resto, ed in genere regnano considerabili differenze nell'altezza del rilievo. Non c'è dubbio che l'artista con siffatto trattamento dell'alto rilievo abbia avuto l'intenzione di produrre un effetto simile a quello di statue, quali erano d'usanza nei frontoni di monumenti più grandi. Allo stesso scopo mirano anche altre particolarità. La mano destra di 2 è traforata per ricevere l'arma di metallo; un'altro buco sull'omero sinistro di 6 avrà servito per attaccarvi la punta della lancia che vibrata dall'avversario penetrava in questo luogo letale [265]. Queste aggiunte di metallo meritano tanto più di essere notate, quanto più scarso ne è l'uso fatto nelle altre parti del monumento. Di più tali buchi si trovano alle pudende di 2 e 5, probabilmente per fissare il membro lavorato separatamente [266], ed in luogo dei capezzoli di 6. Che questi in

[265] Così Birch *Archaeol.* XXX p. 202; Braun *n. rhein. Mus.* III p. 501 vi suppose un qualsiasi ornamento di bronzo. È lo stesso luogo in cui si trafigge colla spada il Gallo del famoso gruppo di Villa Ludovisi; cf. Omero Il. Θ 325 παρ' ὦμον, ὅθι κληὶς ἀποέργει Αὐχένα τε στῆθός τε, μάλιστα δὲ καίριον ἐστίν. Φ 117 τύψε κατὰ κληῖδα παρ' αὐχένα. Χ 324 φαῖνεν δ' ᾗ κληῖδες ἀπ' ὤμων αὐχέν' ἔχουσιν, Λαυκανίην, ἵνα τε ψυχῆς ὤκιστος ὄλεθρος.

[266] Cf. la stele d'Aristione, ove il membro e la punta della barba erano separatamente suppliti in marmo (Kekulé *Theseion* p. 150).

statue di bronzo qualche volta furono fatti di differente materia, è un fatto conosciuto; meno si capisce perchè qui nel marmo non sia adoperato colore invece di bronzo. Imperocchè il frontone dovè essere colorito un tempo, come se ne avvide Fellows all'epoca del ritrovamento, scoprendo una striscia rossa che circondava gli scudi, ed avanzi dei pennacchi dipinti sul fondo [267]. Anche Falkener nel 1851 potè ancora rintracciare quel cerchio rosso sopra uno degli scudi [268]. Adesso tutto ciò è scomparso. Si può però congetturare con qualche probabilità, che colori erano usati anche in altre parti delle sculture, come p. e. nella fiamma dell'altare fr. D fig. 9; i bastoni espressi nel marmo sulla lastra VII* dello stesso fregio fanno supporre quasi con certezza che gli altri bastoni non ugualmente espressi già erano aggiunti in colori.

2. *Il frontone orientale* (I) [269]. — Dà nell'occhio il rilievo molto più moderato di questo frontone che non esce mai dai limiti del basso rilievo, anzi nel gruppo centrale le figure entro i contorni precisamente staccati sono poco modellate, rammentando così noti rilievi di terra cotta oppure rilievi attici dei tempi

Nel protagonista troico del frontone orientale di Egina (p. 56) la pube era attaccata mercè tre chiodetti di bronzo (Brunn *Glyptothek* p. 69).

[267] Presso Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 288: *Upon the sculpture, a line of red was traced around the border of each shield; also a kind of horse-hair tail was traced from the helmets, upon the unsculptured back-ground, in the figures of the tympanum.* Colore rosso si è osservato anche ai pennacchi, un orlo del medesimo colore agli scudi delle statue eginetiche (Wagner *Berichi* p. 210. Brunn *Glyptothek* p. 73).

[268] L. cit. p. 282.

[269] Impiccolito da un abbozzo di G. Scharf questo frontone venne pubblicato da Lloyd *Xanthian M.* tav. agg. a p. 14 e nel *Mus. class. Ant.* I p. 150.

più fiorenti. Le altre figure, per lo più isolate, sono un poco più rotondate. Di bronzo aggiunto non si vede alcuna traccia. Tutto ciò può addursi in soccorso all'opinione che il nostro frontone appartenga alla facciata posteriore, alla quale conviene un'esecuzione più modesta [270].

Tutto il contrario vale dell'interesse che ci desta la rappresentanza stessa. Il gruppo centrale è distintamente diviso dal resto. Sopra nobili troni stannosi dirimpetto una donna (2) ed un uomo (5), ambedue poggianti i piedi sopra basso sgabello. Quella, del tutto vestita, porta un chitone a maniche [271], nonchè calze ai piedi; uno *stephanos* le cuopre il capo circondato di largo velo, ch' ella stende colla sinistra con gesto conosciutissimo, mentre il braccio destro posa negligentemente sulla spalliera del trono [272]. L'uomo barbato è ignudo tranne il manto che cuopre il dorso e le gambe; la destra regge lo scettro privo di ornamento alla cima [273]. Lunghi ricci cadono sulla nuca; la testa è volta un pò verso dietro e verso la destra [274]; l'espressione del

270 Mercklin (*Verh. d.* 19 *Philol.-Vers. in Braunschweig* p. 69) esterna lo strano parere, questo frontone avvicinarsi allo stile eginetico! Egli vorrebbe distinguere nelle sculture del nostro monumento non meno di tre epoche differenti.

271 Havvi sotto la sedia un'indicazione di quella coda ben conosciuta dal monumento delle Arpie; cf. Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 199.

272 Il confronto dei gesti del Giove e della Giunone sul fregio orientale del Partenone (fig. 29. 30 ed. Mich.) si presenta quasi spontaneamente.

273 La mano e l'estremità dello scettro formano un frammento separato. Le linee sulla tavola congiungenti questo colla parte principale non esistono nell'originale.

274 Benchè il disegno dovette essere preso alquanto da sotto, quel tratto si osserva tuttavia anche sopra una fotografia quantunque piccola della Sala licia (Thompson *Catal. of Photogr.* n. 606), la quale

viso non ha niente di maestà, anzi è piuttosto un poco grossolana. Sotto la sedia giace un cane dormiente. Questo gruppo viene completato da due figure minori. Accanto alla femmina vi è una fanciulla o giovane (3) adorna di lunghi ricci, anch'essa portante sul capo uno *stephanos*, del resto tutta involta nel chitone a maniche e nel largo manto; mettendo ambedue le mani sul grembo della donna maggiore, mostra di essere con essa strettamente riunita. Ugualmente una figura poco maggiore (4) è aggiunta all'uomo sedente, anch'essa interamente inviluppata, ma, come apparisce dalla differenza del vestiario, non una donna ma un giovane, oppure un'uomo rappresentato in dimensioni minori. Fuori del gruppo centrale stanno a destra sei giovani (6-11) — le teste conservate almeno sono imberbi — aggruppati in coppia e di proporzioni rapidamente decrescenti colla pendenza del frontone, senza che possa verificarsi con sicurezza un'analoga diminuzione dell'età. Tutti e sei portano in maniera uguale il manto, il quale però lascia scoperta parte del petto ed il braccio destro; le mosse e gli atteggiamenti sono disinvolti e svariati. Si finisce la rappresentanza con un cane (12) di proporzione stragrande, evidentemente per meglio empire lo spazio. Dall'altra parte, dietro la femmina 2, non è rimasto che l'avanzo molto logoro d'un giovane in corto chitone (1), un servo senz'altro, che sembra avere retto qualche cosa col braccio sinistro. La severa simmetria del gruppo centrale fa supporre che già cinque altre figure seguivano, probabilmente di rango e significato simili; può darsi che anche questa parte si terminava con un cane.

venne consultata dall'incisore. La pubblicazione citata nella nota 269 è sbagliata, dando la testa in pieno profilo, e di più attribuendole un carattere troppo ideale.

Nulla di più naturale al primo aspetto che di ravvisare divinità nel gruppo principale, il che è stato fatto da quasi tutti. Fellows [275] prese 2 e 5 per divinità attorniate da gente di servizio *(attendants)*; similmente Welcker [276], il quale aggiunse la supposizione, le persone ritte in piedi offrire ai numi sacrifizi in occasione della vittoria, supposizione confutata dall'apparenza stessa. Gerhard [277] vorrebbe vedere simboli dell'inferno nei cani. Una spiegazione più precisa fu prima tentata da Birch [278], mentre riconobbe a sinistra Giunone ed Ebe con forse un adorante accanto (1), a destra Lico ossia Licaone (?) coi suoi sei (?) figli. Prescindendo da ogni altra difficoltà, quest'interpretazione non può stare, perchè non si possono così contrapporre la dea e l'eroe come esseri di rango eguale. Lloyd, in un'opera scritta in età giovanile e pur troppo ricca di combinazioni [279], credette di ritrovare una menzione del nostro monumento nel primo inno del Licio Proclo diretto a Venere, e ne dedusse la spiegazione delle figure 5. 2 ed 1 per « Vulcano pien di fuoco e Venere celeste » (Ἡφαίστου πυρόεντος ἰδ' οὐρανίης Ἀφροδίτης), ed accanto di lei Amore; le altre figure, secondo Lloyd, rappresenterebbero la ricca prole cresciuta ai cittadini di Xanto sotto la protezione di quei θεοὶ κουροτρόφοι. Ma come il fondamento di tutta l'interpretazione è nullo [280], così anche manca ogni tentativo di

275 *Ion. Tr. Mon.* p. 11 (468). Vaux *Handbook* p. 148.

276 Presso Müller *Handbuch* p. 129, senza aver veduto le sculture. Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 278 vi ravvisa i supremi dei come conferitori della vittoria.

277 *Arch. Ztg.* 1844 p. 357.

278 *Archaeologia* XXX p. 202.

279 *Xanthian Marbles* (1845) p. 13 seg.

280 Io almeno non saprei trovare in quell'inno niente altro che la menzione d'una statua (ἱερὸν ἄγαλμα, da Lloyd riferito al no-

dimostrare più esattamente l'identità di quei numi colle figure del fregio; massimamente il supposto Amore vestito non si sarebbe mai prestato a tale rischio. B. Gibson [281], mentre tornò alla Giunone di Birch e le contrappose conseguentemente Giove (5), spiegò 3 e 4 per il sacerdote e la sacerdotessa ringrazianti i dei della vittoria, cosa affatto incredibile. Secondo Lübke [282] Giove e Giunone sono circondati da altre divinità ed accompagnati da figure giovanili; Urlichs finalmente [283] si perde nell' interpretazione più dettagliata, spiegando 1–3 per Vulcano (non senza dubitarne), Giunone ed Ebe, 4–6 per Pallade, Giove ed Apollo, tutti quanti θεοὶ κουροτρόφοι, ai quali sarebbero aggiunti giovani e fanciulle. Questa interpretazione non può essere arrischiata se non senza conoscere l'originale, dirimpetto al quale, per tacer degli altri, tanto Pallade quanto Apollo e le ragazze svaniscono subito. Molto più cauto era stato Braun [284] il quale, contentandosi in genere di dare la descrizione dei gruppi, pure una volta a causa del « sovrano simile a Giove » (6) oltrepassò quei limiti e lo chiamò a dirittura Giove. Così anche la *Synopsis* parla di « figure sedenti, una maschile l'altra femminile, *probabilmente* divinità ».

Varie circostanze si oppongono alla supposizione

stro monumento) eretta dai Licii di Xante nella loro città a Venere Olimpia, la quale statua per un qualche attributo accennò alla riunione della dea e di Vulcano. È Venere a cui Proclo attribuisce ogni prosperità della città e particolarmente l' infinita ricchezza di prole di continuo crescente.

281 *Mus. class. Ant.* I p. 150 e seg.

282 *Gesch. der Plastik* I³ p. 194.

283 *Verhandl. der Philol.-Vers. in Braunschweig* p. 62. Overbeck *griech. Plastik* II² p. 134 ripete questa spiegazione, senza esprimere il suo assenso; nell' opera intitolata *griech. Kunstmythologie* non fa menzione dei rilievi nè ove parla di Giove nè ove tratta di Giunone.

284 *N. rhein. Mus.* III p. 501.

di divinità. Prima le fattezze del sovrano 5 sono tutt'altro che ideali, anzi indicano piuttosto il ritratto d'un mortale, la cui lunga chioma ha le sue analogie tanto nell'usanza licia attestata sì dagli scrittori che dai monumenti [285], quanto p. e. nella statua di Mausollo re di Caria [286]. Il chitone a maniche poi portato da 2 è poco adattato per una Giunone ed in genere per una dea di questo stile; meno divino ancora è l'aspetto di 3 e 4. Finalmente i giovani 6-11, se fossero adoranti, senza dubbio farebbero il gesto dell'adorazione bastantemente conosciuto da tanti rilievi votivi [287]; anzi con sano giudizio Birch vi ravvisò la famiglia delle persone principali. Arroge che i cani non trovano una sufficiente spiegazione in quegli interpretamenti mitologici.

La giusta interpretazione anche qui si stabilisce mediante il confronto di altri monumenti licii. Sul sarcofago di Pajafa [288] i due frontispizi sono ornati d'intravatura imitata nella pietra; nei compartimenti superiori sono due Sfingi affrontate [289]. Al di sotto nel fron-

285 [Aristot.] *oecon.* 2 p. 1348 τοὺς δὲ Λυκίους ὁρῶν ἀγαπῶντας τὸ τρίχωμα φορεῖν κ. τ. λ. I lunghi capelli ricorrono non solo sopra i nostri fregi (**A** fig. 41. 54. 55. **B** fig. 46. 52. 91. 151. 152. 168. 169. 178), ma puranche sul sarcofago di Pajafa (note 157 e 221), sopra un sepolcro di Myra (nota 228, *B*), il monumento delle Arpie (*Mon. dell' Inst.* IV, 3), l'arcaico fregio colla processione (Prachov *antiq. mon. Xanth.* tav. 3) ecc.

286 Newton *Travels in the Levant* II tav. 6. 8. 9; Overbeck *Plastik* II^2 p. 70 fig. 85.

287 V. quel che si disse ad occasione di fr. **B** fig. 168. 169.

288 Sala licia n. 142. L'originale è collocato in modo troppo incomodo per poterne esaminare i dettagli (persino la *Synopsis* parla di due figure « ignude »); ho però potuto rintracciare quello che si descrive nel testo nel gesso che se ne trova nel Nuovo Museo di Berlino.

289 Cf. le Sfingi simili pr. Prachov *antiq. mon. Xanth.* tav. 4. 5 (sala lic. n. 24-27); intorno ai colori in esse visibili v. Scharf *Observ. on the pecul. of sculpt.* p. 14.

tispizio occidentale si è praticata a sinistra la porta, a destra si riconoscono avanzi d'una figura assisa, come pare, con uno o due fanciulli accanto; nella facciata orientale i due compartimenti sono occupati da due figure di rilievo bassissimo e molto logoro, che offrono la più stringente similitudine colle figure 2 e 5 del nostro rilievo. A destra siede tale quale un sovrano con scettro, barbuto e capelluto, egualmente vestito e d'uguale atteggiamento, salvo che la sinistra sembra posar nel seno; leggiere traccie al dissotto della sedia coperta di un panno pare accennino ad un cane. Dirimpetto siede la moglie velata, colla veste munita di strascico (n. 271), pigliando il velo colla sinistra e tenendo il braccio destro dinanzi al petto. Notevolissimo infine si è un fanciullo di 10 a 12 anni, apparentemente un ragazzo ignudo, che si stringe alla gamba destra della madre alzando il viso ed il braccio verso destra. Questa scena ci richiama vivamente rilievi sepolcrali greci [291], nè può esser dubbioso, particolarmente a cagione del fanciullo, che anche il significato sia lo stesso: le pretese divinità non sono altri che i padroni del sepolcro. La stessa scena si ripete sul simile sarcofago di Merehi [292]: nei medesimi luoghi le Sfingi; al dissotto verso ovest la porta della tomba, ed accanto il compartimento sfondato per forza; sul lato orientale a sinistra la donna velata,

[290] Questa circostanza si rilevò già sopra (n. 260); sempre si tratta della facciata posteriore. Sul monumento dalle Arpie la porta della tomba è ugualmente situata verso occidente e la scena più estesa verso oriente; nei dettagli però questo sepolcro molto più antico differisce assai.

[291] P. es. quello di Asia (*arch. Ztg.* 1873 tav. 8), ovvero quello di Polissena (Kumanudis ἐπιγρ. ἐπιτύμβιοι 3264).

[292] Nota 220. Disgraziatamente non n'esiste un gesso, ed è ancora cosa difficilissima esaminare l'originale. La *Synopsis* parla di divinità.

a destra l'uomo barbuto, sedenti l'uno dirimpetto all'altro; ulteriori dettagli non potei riconoscere. Simili scene ricorrono ancora sul lato orientale d'un sarcofago di Antiphellos [293] e sopra un rilievo di Limyra [294]: sempre lo stesso concetto del velo pigliato coll'una mano, il quale, essendo proprio anche alla moglie assisa accanto al letto dello sposo banchettante [295], appartiene non meno alla vita quotidiana che alla rappresentanza di Giunone ed altre dee. Eziandio le scene alquanto differenti sopra simili frontispizi di Antiphellos [296], ove un uomo conversando sta dirimpetto ad una femmina sedente oppure ambedue le figure stanno in piedi con apparenza mesta, non possono che confermare la proposta spiegazione che le riferisce ai defunti stessi. Forse con evidenza anche maggiore esso significato si manifesta nel frammento d'un tale frontispizio, ove un uomo barbuto ed una donna siedono di qua e di là d'un sepolcro, formato di colonna ionica coll'*epithema* d'un'Arpia ossia Sfinge [297]. Che però tali scene di famiglia non siano proprie solo ai frontispizi di quei sarcofagi coperti a volta, lo dimostra il frontone triangolare d'una tomba intagliata nella rocca a Pinara [298]: accanto al gruppo d'un guerriero salutato da un uomo barbuto sta assisa a tavolino la moglie con acconciatura strana, istruendo da un volume che tiene nella mano, un ragazzino ignudo, scena di fami-

[293] Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 187, a sinistra.

[294] L. cit tav. agg. a p. 207; altri membri della famiglia circondano il gruppo.

[295] L. cit. tav. agg. a p. 197 (Myra) ed a p. 207 (Limyra). Anche sopra rilievi sepolcrali attici questo concetto è frequentissimo.

[296] L. cit. tav. agg. a p 187.

[297] Gesso nella sala licia n. 23. Cf. Scharf *Observations* p. 12 nota.

[298] Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 141 (gesso nella sala licia n. 145).

glia che per la tenerezza richiama simili rappresentanze dei rilievi sepolcrali attici [299].

Se dunque a ragione abbiamo riferito la scena in discorso ai padroni del sepolcro, anche il cane sotto il trono si spiega semplicissimamente mercè il confronto del cane coricato al dissotto del letto del padrone di casa sul fregio m fig. 47 [300]; ugualmente il cane 12 avrà da prendersi pel custode [301]. Sepolcri di famiglia figurano in moltissime delle iscrizioni tanto licie quanto greche della Licia, e quantunque la maggior parte di esse appartenga ad un'epoca assai più recente, pure, ripensando al rispetto che dai Licii soleva portarsi alle femmine, nonchè alle altre testimonianze riferibili alla loro vita famigliare [302], abbiamo il diritto di riconoscervi un costume ereditario sin da tempi più remoti. Così dunque anche sul nostro monumento la moglie è assisa dirimpetto al marito; in 3 e 4 possiamo ravvisare i figli, oppure i maggiori di essi; 6–11 saranno altri parenti, sebbene sarebbe ardito di voler fissarne il grado di parentela; in 1 infine pare sia conservata una parte della gente di servizio. Spetta dunque tutta la rappresentanza al padre di famiglia *καὶ τῇ γυναικὶ αὐτοῦ καὶ τοῖς τέκνοις καὶ τοῖς συγγενέσιν* [303], ovvero

[299] Molto più estesa è la rappresentanza della vita famigliare nei vezzosi rilievi di Kadyanda (Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 116) offrenti una graziosa idea della *γυναικωνῖτις*.

[300] V. la nota 235.

[301] Cf. i cani alla porta della tomba di Tlos pr. Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 136.

[302] V. Bachofen *das lykische Volk* p. 31 e seg., benchè vi sia occorsa molta esaggerazione.

[303] *C. I. Gr.* 4213. Invece dell'ultima parola si dice anche *ἐγγόνοις*, *τοῖς ἐξ αὐτῶν τέκνοις γενησομένοις*, *τῶν τέκνων τέκνοις*, o simili variazioni, dalla verbosità del n. 4305 fino al laconismo dei nn. 4313. 4314 *καὶ τῷ γένει παντί*. Che nelle iscrizioni licie si tratti in gran parte delle medesime formole, lo dimostrano tanto le iscri-

καὶ τῇ γυναικὶ καὶ τοῖς υἱοῖς καὶ τοῖς οἰκείοις [304]. Ma non è l'apparenza della vita quotidiana in cui si presenta il defunto. Mentre egli sul fregio B (fig. 167), ove pure porta lo scettro, è ornato a guisa d'un principe orientale, mentre sul fregio A sembra star a cavallo in piena armatura (fig. 5), mentre sul fregio D giace a tavola mezzo vestito (fig. 47), qui lo scettro ed il trono assieme alla parte superiore del corpo denudata indicano, che vi vediamo il sovrano, al dir di Braun « simile a Giove », idealizzato qual eroe: rappresentanza di preferenza adattata per il frontone come la parte più cospicua e più nobile di tutto l'eroo [305]. Così anche sui rilievi votivi sepolcrali (n. 242) il defunto è raffigurato qual eroe, e si ama di metter anche accanto a lui il cane (n. 235). A questa solenne apparenza del marito [306] corrisponde quella della moglie, la cui testa coronata dello *stephanos* serve ad aumentar il carattere mezzo divino, sebbene il linguaggio delle iscrizioni sepolcrali non conosca eroine. Il medesimo ornato ricorre sul capo della figlia (3), mentre il

zioni bilingui, quanto quel poco che conosciamo di quella lingua, p. e. le parole *lada*, *tideimi*, *ula* per γυνή, υἱοί, ἔκγονοι.

[304] *C. I. Gr.* 4315 *b* (Add.). I δοῦλοι, θρεπτοί, θρέμματα, θρεπτάρια solevano, come molte iscrizioni dimostrano, seppellirsi nel medesimo sepolcro, talora nel ὑποσόριον del sarcofago. Le parole licie *teluzi* (δοῦλοι) e *prinezi* (οἰκεῖοι) sono delle più frequenti. Del resto cf. n. 221.

[305] Il nome di ἡρῷον pel sepolcro è frequente anche nella Licia; di più cf. le espressioni ἡρῷον προγονικόν, πυργίσκος προγονικός, μνημεῖον προγονικόν. Il defunto viene qualificato per ἥρως *C. I. Gr.* 4254. 4276 *b*. 4301 *c*.

[306] Forse si può confrontare quel magnifico sepolcro di Myra pr. Fellows *Lycia* p. 198. L'uomo collo scettro accanto all'entrata sarebbe il defunto eroificato, nel portico segue la cena, nel compartimento contiguo la famiglia. Si confronti pure l'altro rilievo di Myra ivi a p. 207.

figlio (4) [307] si distingue dalla schiera degli altri parenti per essere pienamente involto. Si potrebbe essere indotti a pensar a circostanze simili a quelle descritte nella stele xantia del figlio di Arpago (n. 150), ove questo *συγγενέσιν δῶκε μέρος βασιλέας*. Ma sarebbe più che ardito di voler andare più oltre.

III. Osservazioni finali.

Si è voluto ravvisare nel nostro monumento ora un sepolcro, ora un trofeo, ora l'uno e l'altro insieme. Senza dubbio egli è in primo luogo un sepolcro, i cui ornamenti plastici essendo desunti dall' alto rango e dalle vittorie del defunto, solamente in questo riguardo può esser chiamato un trofeo. Una vittoria riportata sopra nemici, fra i quali vi sono eziandio guerrieri vestiti all' orientale (fregio A); una felice spedizione contro una fortezza valorosamente difesa (fregio B); la ricevuta di tributi offerti da soggetti vestiti parte alla greca e parte all'orientale, nuovi avvenimenti di guerra, ed i piaceri della caccia (fregio C); un sacrifizio ed un banchetto destinato a celebrare la vittoria, nonchè conversazioni di significato incerto (fregio D) — ecco il contenuto dei quattro fregi, ricapitolato e completato nelle scene guerresche e nella rappresentanza dell'apoteosi del vincitore nei due frontoni. La più gran parte

[307] Il figlio accanto al padre ricorre nella scena di sacrifizio sul fregio D fig. 7. Del resto il n. 4 potrebbe essere anche il genero. Questi sono mentovati non di rado nelle iscrizioni licie, anzi persino i generi e le nuore di generazioni a venire (*C. I. Gr.* 4305). Una volta il diritto di partecipare al sepolcro si dà *γυναικὶ τοῦ υἱοῦ μου, ἐὰν μείνῃ μετ' αὐτοῦ* (ivi 4215).

di questi soggetti ricorre sopra altri sepolcri licii; l'insieme più completo e più esteso l' offre il più volte citato sarcofago di Pajafa [308]. Ivi vediamo sul fregio inferiore il defunto ora a cavallo combattente contro pedoni, ora assiso in trono dirimpetto a prigionieri, ora in piedi accanto ad altro guerriero, ora nell'atto di coronare un giovane; sul tetto egli apparisce due volte in grave armatura montato sopra quadriga; al dissopra, sulla « cresta », qua da guerriere e là da cacciatore; nel frontispizio infine qual eroe sedente dirimpetto alla moglie. Simile si era il sarcofago di Merehi, di cui non ci è rimasta che la parte superiore [309]. Ivi all'eroe nazionale dei Licii Bellerofonte uccisore della Chimera [310] viene opposto Merehi sopra quadriga, dando la caccia ad un liopardo; al dissopra da una parte combattimenti dinanzi al muro d'una città, dall'opposta la cena ed altre scene di famiglia; nel frontispizio il marito e la moglie seduti. Sopra un simile sarcofago di Telmesso [311] non si riconoscono più che avvenimenti guerreschi ed un sacrifizio; una volta la serie era più completa. Anche quel gran recinto sepolcrale di Kyaneae [312] contiene non solo numerose scene di guerra tanto in campo aperto quanto alle porte d'una fortezza, da Schoenborn prese a torto, come pare, per scene omeriche, ma eziandio un convito e « parecchie altre rappresentanze », del cui contenuto speciale disgraziatamente non si sà nulla. Finalmente

[308] Sala licia n. 142. V. le note 157. 188. 221. 288.

[309] Sala licia n. 143. V. le note 220. 292.

[310] Pubbl. sul frontispizio dell' opera di Scharf *Lycia, Caria, Lydia* ecc. Bellerofonte ricorre sopra una tomba di Tlos pr. Fellows *Lycia* tav. agg. a p. 136. Scharf *Observations* ecc. p. 9.

[311] Fellows *Lycia* p. 112 e seg.

[312] Cf. la nota 109.

il monumentino d'un certo Izraza di Tlos [313] oltre al quadretto d'una fortezza assediata fa mostra di non meno di quattro monomachie, ora di cavalieri ora di pedoni, nonchè di qualche rappresentanza pacifica malissimamente conservata. Altre tombe si contentano di uno o due di quei soggetti; vi troviamo vedute di città, armamenti, combattimenti a piedi ed a cavallo, il ritorno dalla guerra celebrato con danze solenni, sacrifizi, conviti, scene famigliari di ogni genere, parenti afflitti accanto al sepolcro, figure di eroi ecc. [314].

Queste analogie, tutte desunte da sepolcri indubitati della Licia, basteranno ad assicurare anche al nostro monumento il carattere sepolcrale. Nemmeno si oppone a cotale opinione il fatto che la base è priva di entrata e che non vi furono mai scale che conducessero alla cella [315]. Imperocchè la porticina nei sarcofagi isolati licii è sempre praticata a grande altezza, a m. sei e più al dissopra del suolo, dal quale dunque non vi si potea accedere senza scale a bella posta appoggiate; anche quel costume tanto caratteristico dei Licii di costruire le tombe in nicchie e fori delle rupi scoscese è originato proprio dalla brama di rendere le tombe affatto inaccessibili. Così per esempio sulla rocca dirupata di Pinara [316] le grotte sepolcrali sono praticate in modo da non potervi entrare che per mezzo di corde

[313] Gesso nel Mus. brit., sala licia n. 157. Cf. Fellows *Trav. and Researches* p. 499. Il nome *Izraza* si trova ascritto tanto ad un cavaliere armato combattente contro altro cavaliere, quanto ad un oplite che uccide un nemico a cavallo.

[314] V. gli esempi pr. Fellows *Lycia* p. 116-209 e nella n. 297.

[315] Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 19 (475). Con ciò è esclusa la possibilità che la cella qui come altrove abbia servito per il culto funebre; può aver contenuto la statua del defunto, ma non si è trovato il menomo avanzo che ne porgesse testimonianza.

[316] Fellows *Lycia* p. 139. Scharf *Lycia* ecc. Cf. il racconto di Diodoro intorno le tombe dei rè presso Persepolis (17, 71, 7).

calate da sopra. L'istessa cura che, meno le poche persone espressamente privilegiate, nessun'altro faccia uso della tomba oppure vi entri, si manifesta in tutte le iscrizioni sepolcrali della Licia. Disgraziatamente al nostro monumento manca un'iscrizione; altrimenti conosceremmo almeno il nome del defunto, forse anche se egli stesso *ἑαυτῷ τὸ μνημεῖον (ἡρῷον) κατεσκεύασε*, come per lo più si legge, oppure se la moglie gli abbia reso questo onore, come Artemisia lo fece a Maussollo, ovvero se vi abbiamo un altro esempio di quel che si racconta nell'iscrizione del *C. I. Gr.* 4269*b*, 2 (III p. 1123), ove dedicano *οἱ στρατευσάμενοι κατὰ πόλεμον ἐν τῷ ναυτικῷ Αἴχμωνι Ἀπολλοδότου Ξανθίῳ ναυάρχῳ ἡρῷον* [317]. Senza dubbio è appunto l'insolita magnificenza del nostro sepolcro che ha suggerito il pensiere trattarvisi d'un trofeo invece d'un sepolcro.

Intorno alla qualità del padrone del sepolcro, al quale bisogna si riferiscano le sculture, il più certo ragguaglio si ricava dal fregio **B**. In mezzo al corteggio vestito alla greca il vincitore (fig. 167) solo porta la tiara, ma non quella ritta, la quale non converrebbe che al rè persiano o tutt'al più ai parenti più stretti di esso [318], ma quella con la punta ripiegata. Egualmente Pajafa colla testa coperta di tiara siede dirimpetto a prigionieri sul suo sarcofago (n. 157), salvo che le dimensioni maggiori hanno permesso di aggiungere qualche dettaglio realistico. Ora Pajafa dall'iscrizione sovrapposta viene espressamente qualificato per satrapo [319]. Il suo rango però sembra piuttosto inferiore

[317] Cf. Ross *Kleinasien u. Deutschland* p. 66.

[318] Brandis *Münzwesen in Vorderasien* p. 241 nota 6.

[319] Fellows *Asia Minor*, frontispizio. L'iscrizione secondo una copia favoritami dalla gentilezza del ch. Murray dice: *ebeija *e*fata meije pijatu: fatata: khssadrapa pa || a: pddu:* [t]*eluzi: epat*e: trãmilise ma*, cioè secondo una comunicazione del prof. M. Schmidt di Jena

di quello del nostro anonimo, mancandogli lo scettro e l'attributo regio del parasole (n. 157) che, assieme al trono, danno al nostro sovrano l'apparenza quasi del gran rè [320]. È noto che alle provincie furono preposti non sempre satrapi di origine persiana, ma ove occorresse anche dei « rè » di famiglie indigene [321]. Al figlio di Arpago, la cui iscrizione (n. 150) generalmente si ascrive alla prima metà del quarto secolo (inc. olimp. 100), viene attribuita una *βασιλεία* da lui spartita con parenti; circa lo stesso tempo Teopompo alla fine del libro duodecimo fece menzione d'un *βασιλέως* (*Λυκίων*) *Περικλέους* [322], il cui nome *(Perikle)*

da me a bella posta consultato, « questo monumento (?) qui ha ordinato il satrapo ... per un suo servo Licio ... » La parola *pa* || *a*, divisa frà le due righe, il ch. Schmidt vorrebbe supplirla *pa*[*rzz*]*a* « persiano »; io preferirei di restituirvi il nome di *Pa*[*jaf*]*a*, il quale nelle altre iscrizioni del monumento è detto averlo costruito; v. Schmidt *Lyc. Inscr.* tav. 6, 5 e Fellows *Asia M.* p. 230, la quale iscrizione secondo Murray dice *Pajáfa manachine: prin*[*a*]*fate: prina*[*fu*]*: ebuin*[*u*] « Pajafa..... fece costruire questa costruzione ». La forma della parola *khssadrapa* si confronti colla forma persica *kshathrapâvan* « custode del regno », e con quelle greche *ξατράπης*, *ἐξαιθραπεύειν*, *ἐξσατραπεύειν*, che tutte appartengono al secolo quarto (Boeckh *C. I. Gr.* 2691). Sulla stele del figlio di Arpago (Schmidt *Lyc. Inscr.* tav. 7, 3 l. 26) si legge *se khssadrapahi Trâmili*, cioè *καὶ ξατράπαι Λυκίων* (*Τρεμιλῶν*, *Τερμιλῶν*, *Τρεμιλέων*). Altri satrapi della Licia v. nella nota 322.

320 Welcker pr. Müller *Handbuch* p. 129 fu il primo a supporre nel nostro monumento « fatti esteri del commissario persiano a Xanto », ed a rammentare l'iscrizione del figlio di Arpago.

321 Senof. *Cyrop.* 7, 4, 2 *ἦρχουν αὐτῷ* (a Ciro) *οἱ ἐπιχώριοι βασιλεύοντες.* Non si può stabilire una esatta differenza fra i titoli *σατράπης*, *βασιλεύς*, *δυνάστης*, *τύραννος*; Maussollo p. e. li porta tutti quanti, sebbene il titolo ufficiale sia quello di satrapo, v. H. Droysen pr. Sallet *Zeitschr. f. Numism.* II p. 311. Esagerata senz'altro è l'asserzione di Isocrate (4, 161) che *Λυκίας οὐδεὶς πώποτε Περσῶν ἐκράτησεν.*

322 Teopompo fr. 111 (Fotio *bibl.* cod. 176) *καὶ ὡς Λύκιοι πρὸς Τελμισσεῖς ἡγουμένου αὐτοῖς τοῦ σφῶν βασιλέως Περικλέους ἐπολέμησαν καὶ οὐκ ἀνῆκαν πολεμοῦντες, ἕως αὐτοὺς τειχήρεις ποιήσαντες καθ' ὁμολογίαν παρεστήσαντο.*

con gran probabilità si è voluto ritrovare sopra monete licie dell'epoca del dominio persiano [323]. L'apparenza regale dunque del nostro anonimo trova una sufficiente spiegazione in questi « rè de' Licii », e che neppure egli fosse Persiano si chiarisce dall'essere vestito alla greca tanto a tavola (fr. D fig. 47) e nella scena del sacrifizio (? ivi fig. 8), quanto ove si mostra qual eroe in mezzo ai suoi (front. I). Evidentemente il costume persiano non gli serve che da abito di gala portato in occasioni solenni, e che oltre al rè non indossano che pochissimi de' cortigiani più strettamente addetti al servizio personale del sovrano [324]. Lo stesso vale di Pajafa, e se vediamo questo sul tetto del suo sarcofago montare il carro in piena armatura, almeno da questa parte nulla ci impedisce di riconoscere il nostro rè in quel cavaliere di grave armatura del fr. A fig. 5 col suo arciere accanto.

Anche l'epoca del monumento coincide col tempo

[323] V. l'elenco delle monete appo Fellows *Coins of ancient Lycia* tav. 4-6 e pr. Brandis *Münzwesen in Vorderasien* p. 490. 573. Monete di bronzo non si hanno nella Licia se non con questa leggenda. Essa fu riferita da Fellows prima ad una città incognita Herakleia, in seguito a Pinara, da Longpérier ad Aperlae, da Sharpe e Brandis a Limyra (Brandis p. 344. 490, v. H. Droysen pr. Sallet *Zeitschr. f. Numism.* II p. 309 segg.); la spiegazione per Pericle fu proposta da S. Birch pr. Spratt e Forbes *Trav.* II p. 241 e poi di nuovo difesa da M. Schmidt pr. Kuhn e Schleicher *Beitr. zur vergl. Sprachforschung* V p. 302. 304. Il nome *Perikle*, *Perikleh*, *Periklihe*, *Periklehe* può dirsi frequente in iscrizioni licie. Il veder poi un rè licio batter proprie monete non può recare meraviglia dopo quel che ne espose Brandis dalla p. 238 in poi, anzi esistono monete licie di epoca antecedente ad Alessandro con la testa d'un satrapo coperta di tiara e colle leggende *Arttoápara* (cioè Ἀρτεμβάρης Schmidt l. c. p. 282, conf. *Lyc. Inscr.* tav. 5 Pinara 2. Fellows *Lycia* tav. 31 agg. a p. 207) e *Ddenefele*, v. Brandis p. 238. 348. 428.

[324] Fregio B fig. 146. 171. C fig. 68. 71.

fissato per i summentovati rè [325]. Imperocchè l'opinione ch'esso sia un trofeo eretto in onore dell'antico Arpago generale del gran Ciro — opinione che indusse persino a credere lo sviluppo dell'arte nell'Asia Minore aver precorso quello della Grecia europea di quasi due secoli! —, è stata rifiutata in maniera incontestabile dal Welcker [326] mercè l'analisi stessa delle sculture. Già per questa ragione non può stare la congettura di

[325] Poco chiare sono le relazioni della Licia colla Caria in quest'epoca. Non più tardi che circa l'anno 375, forse un poco prima (essendochè la parte estrema del libro XII di Teopompo aveva un carattere episodico), i Licii s'impadronirono di Telmesso (n. 322), città messa nei documenti della confederazione attica come indipendente accanto ai Λύκιοι καὶ συντελεῖς e del tutto separata dalle città della Caria (*C. I. Att.* I, 234. Boeckh *Staatsh. d. Ath.* II² p. 705. 736), che anche dopo l'avere i Licii nel 429 abbandonato il partito attico (Tucid. 2, 69) era rimasta fedele (v. la τάξις φόρου del 425 *C. I. Att.* I, 37). La presa di questa importantissima fortezza, l'Oropo della Licia, assicurò la frontiera contro la Caria. Ancora nel 362 i Licii nella qualità di nazione indipendente prendono parte con Maussollo alla gran ribellione diretta contro Artaserse (Diod. 15, 90). All'incontro leggiamo che un certo Condalo, Μαυσώλου ὕπαρχος, esigette da' Licii dei tributi a nome del rè persiano, v. [Aristot.] *oecon.* II p. 1348. Questo tratto pare additi ad una subordinazione passeggiera della Licia sotto i dinasti della Caria, probabilmente in conseguenza delle forze crescenti e delle pratiche di Maussollo (377-351); di un trattato di questo colla città di Phaselis recentemente G. Hirschfeld ha scoperto un frammento (*Monatsber. d. Berl. Akad.* 1874 p. 716). Però questo stato di cose non può essere stato di lunga durata, e non ha nemmeno reso i Carii padroni del sito importante di Telmesso; giacchè il falso Scilace, il quale scrisse circa il tempo della battaglia di Cheronea, annovera Telmesso fra le città licie, ed anche Alessandro vi entrò come nella prima città della provincia di Licia aggrandita dal gran rè del distretto della Milyas (Arr. *Anab.* 1, 24, 4. 5).

[326] Pr. Müller *Handb.* p. 128. Di già Gerhard (*arch. Ztg.* 1844 p. 354) aveva avvisato di non star troppo sicuri, mentre s'intende che in ogni caso attribuì la costruzione del monumento ad un tempo assai più recente; quest'ultimo parere fu esternato anche da Leake (*Transactions R. Soc. Litt.* II, 1 p. 260) e da Head (*Class. Mus.* II p. 230), le cui memorie non sono a mia disposizione; cf. del resto

Lloyd [327], secondo la quale i Licii, liberati in seguito della battaglia all'Eurimedonte, ad attestare la loro gratitudine per la nuova prosperità del paese, avessero eretto un monumento che celebrasse l'eroismo già dagli antenati provato, benchè senza felice successo, contro Arpago. Arroge la strana scelta del soggetto [328], nonchè il carattere stilistico delle sculture. Imperocchè questo manifestamente accenna al quarto secolo [329]; segnatamente le Nereidi hanno un'affinità innegabile colle creazioni della seconda scuola attica, colle tendenze d'uno Scopa. Un simile carattere stilistico, quantunque siano dissimili i soggetti, regna eziandio nei fregi, di preferenza nel fregio più perfetto A. Un limite un poco più stretto si guadagna da una giusta osservazione di Luebke [330]. Abbiamo riconosciuto i modelli dello scultore nei fregi del Partenone e più ancora in quei del tempietto di Minerva Vittoria e del tempio di Bassae: il contegno, per così dire, tranquillo e calmo delle opere più antiche è stato rimpiazzato da una vivacità piena di fuoco, da mosse accelerate senza posa, manifestantisi altret-

anche Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 12 (469). Birch (*Archaeol.* XXX p. 194. 200) stabilì la possibilità di diverse altre spiegazioni. Il solo Falkener (*Mus. class. Ant.* I p. 276) resta fedele all'ipotesi primitiva.

327 *Xanth. Marbles* p. 17 e seg. Quanto all'epoca, fu seguito da Fellows *Lyc. Coins* p. 15.

328 Cf. Falkener l. c. p. 277.

329 La supposizione di Welcker, che le sculture si riferiscano ad imprese dei Licii nella guerra dei Persiani contro Evagora rè di Cipro, starebbe concorde coll'epoca del monumento, ma del resto pende nell'aria (cf. Urlichs *Verhandl. der Philol.-Vers. in Braunschweig* p. 64), sebbene Licii sotto il comando di Ecatomno possano avervi preso parte secondo il racconto di Diodoro 14, 98. — Gerhard (*arch. Ztg.* 1844 p. 356) assegnò il monumento all'epoca poco anteriore ad Alessandro, Newton (*Hist. of Discov. at Halic.* II, 1 p. 204) alla seconda metà del quarto secolo (350-300).

330 *Gesch. der Plastik* I² p. 197.

tanto negli atteggiamenti dei corpi quanto nello svolazzare dei panneggi. All'opposto mancano ancora affatto quei movimenti oltremodo tesi i quali, incominciando di già sul fregio della Minerva Vittoria, vengono ripetuti fino ad uniformità sui fregi del Mausoleo; invece delle proporzioni stralunghe delle figure di questo ne abbiamo delle brevi, robuste, anzi talora goffe; di più manca ogni traccia d'imitazione di qualsiasi dettaglio di quelle sculture. Questo sarebbe perfettamente inconcepibile, se il nostro monumento fosse posteriore al Mausoleo (c. 350) [331], tanto più perchè Scopa e Briassi esercitavano la loro arte non solo in Alicarnasso ma puranche in Cnido, anzi quest'ultimo lavorò eziandio per i Rodii e persino per Patara che serviva da porto ai Xantii [332]; come dunque potrebbe in quel caso spiegarsi l'indipendenza delle nostre sculture da quelle di quel miracolo dell'arte?

Anche il carattere dell' architettura, per quanto possa giudicarsene senza pubblicazioni soddisfacenti, sta in concordanza coll'epoca supposta, offrendo tanto un *terminus post quem*, quanto uno *ante quem*. Il capitello cioè mostra un' influenza manifesta dell' Erettéo, giacchè sono questi due i soli esempi d'un doppio *pulvinus* e della tenia intrecciata frapposta a quello e l'uovolo; la veduta laterale, oltre al solito balteo scaglioso nel mezzo, mostra da destra e da sinistra almeno un astragalo, dei quali non meno di otto attortigliano il *pulvinus* nel capitello dell'Erettéo [333]; eziandio il forte risalto delle

[331] Questo è il parere di Newton (l. cit.), il quale crede di vedere nel monumento un'imitazione poco felice, od almeno un'opera concepita sotto l'influenza del Mausoleo, quantunque inferiore sotto tutti i rapporti.

[332] Plinio 36,22. 34,42. Clem. Aless. *protr.* 4,47.

[333] Luebke *Plastik* I² p. 197 n. 1. Gli « occhi », ὀφθαλμοί, delle volute sono piani, le striscie fra il balteo e gli astragali non a

volute ci rammenta lo stile attico. All'ionismo asiatico all'incontro appartiene la base col toro scannellato ed il doppio *trochilus*, forma ovvia p. e. nel Mausoleo, in Efeso, in Priene e altrove; nel nostro monumento però i *trochili* sono d'una soverchia altezza e, mancando loro l'allargamento al di sotto, d'una foggia tanto disgraziata, che perciò accennano ad un'epoca anteriore a quella degli edifizi testè mentovati [334].

Se dunque da diversi punti siamo indotti a credere l'eroo aver appartenuto ad uno dei dinasti licii della prima metà del quarto secolo, è plausibilissima la congettura di Urlichs [335] già da parecchi dotti accet-

guisa di canale, ma piatte; probabilmente queste parti erano un giorno dipinte, come nell'Erettéo fra gli astragali si sono conservati avanzi di ornamenti di bronzo. Del resto havvi anche una seconda specie di capitello proveniente dal monumento delle Nereidi, di grandezza eguale, ma con semplice *pulvinus* e senza la tenia intrecciata (intorno alla parte laterale non ho preso notizie). Questi capitelli avranno appartenuto alle colonne poste accanto all'entrata ed alla parte posteriore della cella.

[334] Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 271 dà il contorno della base colle esatte misure. Mentre le basi degli altri tempii menzionati nel testo corrispondono in qualche modo al precetto vitruviano (3, 5, 3), secondo il quale, prescindendo dal plinto, $3/7$ dell'altezza vengono sul toro, $4/7$ sui due *trochili*, qui ciascuno dei *trochili* (3. 7″ = m. 0,094) è più alto del toro (3.48″ = m. 0,089), e l'altezza di tutta la base ascende a incirca $2/3$ del diametro della colonna, mentre dovrebbe importarne senza il plinto $1/3$, con esso $2/3$. Certamente, come Falkener fa osservare, l'insolita altezza della base è cagionata da ciò, che il risalto piuttosto grande della corona dell'alto stilobate sottoposto immediatamente alle colonne copriva una parte delle loro basi e produceva perciò uno scorcio sgraziato; ma perchè venne ommesso il plinto ionico, che semplicissimamente avrebbe tolto questa difficoltà? Sarebbe da riconoscere anche qui un'influenza dell'atticismo? — L'altezza della colonna importando secondo una fotografia (nota 274) poco meno di nove diametri non è minore del solito; più notevole si è l'entasi montante a $1/6$ d'un dito (m. 0,004) secondo le misure prese da Penrose e Falkener (l. cit. p. 281).

[335] *Verhandl. d. Philol.-Vers. in Braunschweig* p. 65 e seg.

tata, essere quel dinasta nessun altro che quel Pericle, conquistatore di Telmesso [336]. È vero che fatti guerreschi e quante altre scene sono raffigurate nelle sculture si addirebbero anche ad altri principi, come p. e. al summentovato figlio di Arpago [337], il quale lasciò nella grande stele (n. 150) un νικέων καὶ πολέμου μνῆμα ἀθάνατον, e secondo l'iscrizione tranne altre prodezze πολλὰς ἀκροπόλεις σὺν Ἀθηναίᾳ πτολιπόρθῳ Πέρσας συνγενέσιν δῶκε μέρος βασιλείας [338]. Ma a ragione Urlichs fa osservare prima la straordinaria importanza per i Licii dell'acquisto appunto di Telmesso [339] — per cui

[336] V. le note 322. 325. S'intende che il monumento qual sepolcro deve essere stato eretto qualche tempo dopo l'epoca di quell'avvenimento, cioè del 375 incirca o poco prima.

[337] Questo fu rilevato già da Gerhard *arch. Ztg.* 1844 p. 356.

[338] Fellows *Lyc. Coins* p. 15. 18 ravvisa nella stele il sepolcro e nel nostro monumento quel νικέων μνῆμα del figlio di Arpago, al quale dà senza verun fondamento il nome di Kaias. All'incontro Bergk *arch. Ztg.* 1847 p.38* e seg. propone la speciosa congettura, che l'uomo celebrato in quell'iscrizione sia lo stesso Pericle, ed Urlichs p. 66 sembra inclinato a seguirlo. Una seria difficoltà però reca la circostanza che il nome di Pericle non può avere avuto luogo nè sul principio della linea 5 greca, nè sulla facciata meridionale a l. 25 avanti o dopo le parole *Arppakoh tideimi* (Ἀρπάγου υἱός), nè in nessun altro luogo dell'iscrizione, salvo che si voglia arrischiare a credere sbagliata per *Perikle* (n. 323) la parola *heriklì....* (così secondo Murray) nella l. 45 della facciata meridionale. Nemmeno si scuopre una traccia del nome di Telmesso, che difficilmente potrebbe mancare. Giacchè la somiglianza della parola *yetbeleimis* (così Murray) nella l. 36 della facciata settentrionale colla forma autentica più antica Τελεμησσός (*C. I. Att.* I, 37. 234. Aristof. fr. 450 Dind.) non sarà che un caso; neppure vi si trova la parola *Methrapata* (così, non *Mechrapata*), ovvia sopra monete, in cui Fellows *Lyc. Coins* p. 9, a torto se non m'inganno, credette di aver trovato il nome licio di Telmesso, oggi chiamato Μακρί; neppure quella *Teleb* dallo stesso (ivi p. 10) identificata anch'essa con Telmesso.

[339] Cf. la nota 325. Anche dopo il tempo di Alessandro Telmesso rimase ai Licii (cf. Liv. 37,16); le iscrizioni e le tombe licie qui e nella città vicina di Kadyanda attestano l'influenza licia. (Che la notizia di Plinio 5,107, Alessandro avere attribuito ad Alicarnasso

Teopompo giudicò questa spedizione abbastanza rilevante per assegnarle un posto nella sua opera —, e poi l'ammirabile accordo dei singoli momenti rilevati nell'estratto da Teopompo colle sculture del monumento. Egli ritrova quell'οὐκ ἀνῆκαν πολεμοῦντες nella battaglia campale del fregio A; « poi, dopo un ultimo combattimento, gli abitanti vengono rispinti dentro la città (τειχήρεις), e già applicandosi la scalata si rendono a condizioni (καθ' ὁμολογίαν) » — fregio B. Bisogna però togliere da questo conto il fregio A, il quale senza dubbio non ha nulla che fare col fregio B, come massimamente si può conchiudere dall'assoluta mancanza sopra B dei nemici vestiti all'orientale. Di fatti il fregio B solo da sè contiene tutto ciò che Teopompo racconta: la battaglia a campo aperto, l'assedio (dopo un assalto infruttuoso), la capitolazione. Questa è bene

Telmisum, non si riferisca alla città in discorso ma al piccolo paese poco distante da Alicarnasso (Suida, Fozio, Etim. M. Τελμισσεῖς), venne giustamente asserito da Boeckh *Staatsh.* II² p. 736.) Nella pace del 188, ove la Caria e la Licia pervennero in possesso dei Rodii, i Romani tradirono Telmesso col suo distretto ad Eumene (Pol. 21, 48, [22,27]. Liv. 37,56. Strab. 14 p. 665), come pare non senza la resistenza degli abitanti (Liv. 38,39). Telmesso divise tale sorte con Tralli ed Efeso; come queste città dominano le foci del Meandro e del Caistro, così il distretto di Telmesso congiunge la Frigia e la Miliade, contrade anch'esse attribuite ad Eumene, col mare, dal quale altrimenti Eumene sarebbe stato separato lungo tutto il tratto di quelle coste. Dopo, tolte la Licia e la Caria ai Rodii nel 167 (Pol. 30,5) ed avendo i Romani preso possesso dell'eredità pergamena, quelle circostanze non erano più di gran conto, laonde Telmesso fu restituito alla Licia circa il 129 (Strab. l. cit.), ma come pare sotto condizioni di maggiore indipendenza (App. *Mithrid.* 24 Τελμησσέων τε καὶ Λυκίων). È forse per questa ragione che qualche volta Telmesso viene ascritto alla Caria (Cic. *de divin.* I, 91. 94. *Stad. maris magni* 255. Stef. Biz.); all'incontro Strabone l. cit., Mela 1,82 e Plinio 5,101, Filone di Biblo pr. Stef. Biz., i lessicografi, Tolommeo 5, 3, 2 tutti l'annoverano fra le città licie. Così la storia ha per così dire in seguito ratificata la conquista del rè Pericle.

espressa per mezzo del parlamentario (fig. 146) e del fregio orientale (lastre *t*–*y*); qui la fortezza dovette esser rappresentata vuota, onde mostrare, in contrasto colla città stipata sulle lastre *p q r*, il successo della negoziazione; la maniera piuttosto amichevole che violenta di raggiungere il risultato finale, accennata dalle parole καθ' ὁμολογίαν παρεστήσαντο, si manifesta nella conferenza dei degni rappresentanti di Telmesso con Pericle (l. *v*); la scena brutale infine sulla lastra *y*, che poco con ciò si combina, è designata mercè l'intervento della fig. 178 come un atto inumano. La similitudine dell' armatura nei due partiti, la mancanza di guerrieri vestiti all'orientale, il costume persiano del sovrano e della sua gente di servizio, tutto ciò ora si spiega da se stesso; la mancanza di ogni cavalleria è fondata nella natura montuosa di quella contrada. Se finalmente la città marittima di Telmesso [340] non viene caratterizzata come tale, bisogna pensare alla difficoltà di dar un tale cenno negli stretti limiti del fregio; di più non sappiamo se la spedizione non ebbe forse luogo solamente con truppe terrestri, tutto al più per avventura sostenuta dal blocco del κόλπος Γλαῦκος ossia telmessico — lasciando per ora da banda la quistione, se le statue delle Nereidi possano rimediar a quel difetto.

Per confessare la verità, se non si può asserire che il fregio **B** debba riferirsi a questo solo e nessun altro avvenimento, pure tutto conviene bene e natu-

[340] Una bella veduta del sito di Telmesso havvi pr. Scharf *Lycia* ecc.; cf. l' abbozzo pr. Fellows *Asia M.* tav. agg. a p. 245, e la veduta pr. L. Mayer *Views in the Ottoman Empire, chiefly in Caramania*, Londra 1803, tav. 10. Siccome Telmesso è ricchissimo di sepolcri di stile licio, così la stele fig. 161 sul fregio **B** può addirsi non meno bene a questa città che a Xanto (n. 151).

ralmente, nè vedo cosa vi si possa opporre di concludente. Un'altra azione di Pericle sarà rappresentata sul fregio A. I nemici ch'egli qui sta per combattere, non sono che in parte di apparenza simile ai Licii; altri portano il vestiario orientale, così il supposto duce (22) coll'alto berretto e parecchi dei cavalieri, che per lo più o sono di già uccisi oppure stanno fuggendo. Con ciò si addita, in che regione incirca siano da cercare gli avversarii. Difficilmente fra i Persiani [341], ai quali non potrebbero mancare le anassiridi; anzi saranno uno dei popoli limitrofi della Licia, o forse una confederazione di popoli di costumi greco-asiatici, sotto il comando d' un generale o sovrano o satrapo vestito alla persiana. Può essere p. e. una liga dei Cari, ai quali conviene l'armatura greca [342], e dei Frigi o qualsiasi popolo abitante verso settentrione od oriente della Licia, al quale si addirebbero la cavalleria ed il vestiario asiatico [343]. È impossibile per lo stato attuale delle notizie a noi pervenute di precisare più esattamente questo punto. Tanto però è certo: gli affari dell'Asia Minore in quell' epoca furono talmente turbolenti ed intricati, in buona parte in conseguenza dell'ambizione sfacciata di Maussollo [344], che non è troppo ardita la supposizione di tali guerre; e che anche la Licia s'immischiasse in questi affari, lo dimostra ad evidenza l'iscrizione del figlio di Arpago (n. 150).

Il quadro di due azioni guerresche di Pericle svolto in questi due fregi della base viene completato dal fregio esteriore del tempio C. Il transito da quei fregi

341 Già Gerhard *arch. Ztg.* 1844 p. 354 si oppose a questa opinione volgare.

342 Cf. le note 14. 36.

343 V. più sopra le esposizioni delle lastre IV e V del fregio C.

344 Cf. Newton *Hist. of discov. at Halicarnassus* II 1 p. 43 e seg.

si fa coi combattimenti, senza però che si accenni ad un certo avvenimento; anzi pare il rè debba per ciò essere caratterizzato qual gran guerriero in genere, come un'altro compartimento del fregio lo presenta da cacciatore esperto. La caccia, come in Babilonia e Ninive, così pure alla corte di Susa era uno dei trastulli favoriti e regolari, che aveva una grandissima parte nell'educazione della nobile gioventù; ed anche in questo riguardo i satrapi e regoli nelle provincie imitavano l'esempio della corte reale [345]. Le lunghe file dei tributari infine ci pongono sott'occhio la potenza del principe; prodotti naturali, come è noto, erano una forma di dazi volgarissima nel regno persiano. Sarebbe troppo ardito di supporre, che i tributari vestiti all'orientale siano rappresentanti di quella stessa nazione, la quale come vinta figurava nel fregio A?

Il fregio C dunque descrive l'apparenza esterna del rè; nella sua vita domestica ci introduce il fregio D, tutto conforme al posto assegnatogli sulla parete della cella stessa, nell'interno del colonnato. Prescindendo dalla scena di significato incerto (l. IV*–VII*), il posto più ampio è occupato dal gran banchetto per celebrar la vittoria, riunendo questo fregio colle rappresentanze guerresche degli altri. Probabilmente anche il sacrifizio sta in connessione colla vittoria, se non serve piuttosto ad illustrare in genere la pietà del rè. Finalmente il frontone principale II ricapitolando celebra il sovrano qual generale vittorioso (così egli occupava il centro del frontone); l'altro frontone ci conduce fuori della vita terrestre e mostra l'apoteosi di Pericle in mezzo alla famiglia reale.

345 V. Duncker *Gesch. d. Alterth.* II[3] p. 887 e seg. Senofonte *anab.* 1, 9, 6 e seg. rileva fra le virtù di Ciro il giovane che era gran dilettante della caccia (φιλοθηρότατος) e buon generale.

Così la serie dei rilievi scelta con senno ed abilmente disposta forma un insieme, la cui connessione non meno che l'affinità dello stile parla in favore della pertinenza di tutte le parti al medesimo monumento. Restano le Nereidi. Di prenderle con Urlichs per le abitatrici del golfo Glauco e di metterle in rapporto solamente coll'assedio di Telmesso (parere anche da me seguito negli *Ann.* 1874 p. 225) potè sembrar plausibile, tanto che i due fregi principali furono riferiti a questo medesimo fatto; ora, siccome il fregio più largo e più bello A richiede una interpretazione differente, così la connessione delle Nereidi col solo fregio minore B è molto meno probabile, almeno tutt'altro che evidente. Inoltre confesso che di nuovo riflettendo sopra i dubbi emessi da Overbeck [346] li credo alquanto meglio fondati che prima: le Nereidi non solamente quanto allo spazio sarebbero separate da quel fatto che vengono a mirar da vicino, ma pure artisticamente parlando figure secondarie occuperebbero il posto primario, ed il fatto principale sarebbe stato per così dire sottoposto al testo in guisa di note. Giacchè non può essere dubbioso che, allorquando l'eroo era ancora completo, le magnifiche statue che riempivano gli ampii intercolunni, anzi per le quali questa ampiezza sembra fatta a bella posta [347], debbono più di tutto il resto

346 *Gesch. d. griech. Plastik* II² p. 136.

347 Falkener *Mus. class. Ant.* I p. 272: *The statues do not merely stand in the intercolumniations, they are necessary to them: by their filling up the void spaces, they appear to give strength and compactness to the araeostyle arrangement: and the balance of parts is such, that it is difficult to say whether the statues were made for the intercolumniations, or the intercolumniations for the statues.* Cf. Newton *Hist. of Discov. at Halic.* II 1 p. 203. — All'asserzione di Overbeck l. cit. p. 131, non esser niente che faccia fede alla posizione delle statue negli intercolunni, stà in opposizione diretta la testimonianza

aver dato nell'occhio ed esser apparse qual ornamento principale del monumento, il quale fino oggi ne trasse il suo nome. Bisogna dunque cercare per esse un significato più generale, più indipendente, e di maggior rilievo.

Due sono le possibilità che si offrono. O si generalizza l'interpretazione di Welcker ed Urlichs, dimodochè le dee del mare che da tre lati bagna le montagne alpine della Licia, delle sue spiaggie sinuose e dei suoi fiumi gorgoglianti (Ξάνθου ἄπο δινήεντος) qui siano rappresentate in una specie di processione marina [348] per attestare e celebrare con balli la potenza ed i felici successi del sovrano del paese, spiegati nei fregi del suo sepolcro; come presso Euripide le cinquanta figlie di Nereo nel mare e nei vortici di fiumi perenni stanno con danze festeggiando Cora e la sua madre [349]. Oppure, variando un'idea proposta da Gerhard, che nelle Nereidi ravvisò la scorta conducente il defunto alle isole dei beati [350], le prendiamo per rap-

di Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 18 (474): *On the upper surface* (della corona dello stilobate) *were the marks of columns and holes for the plinths of statues or objects placed alternately with the columns; the depth and singular forms of these cuttings corresponded whith the plinths under the statues lying around.* Cf. Birch *Archaeol.* XXX p. 202.

[348] Espressione usata da Acheo nelle Μοῖραι (fr. 25 Nauck) riguardo ai pesci: πολὺς γὰρ ὅμιλος ποντίου κύκλου σοβῶν, Ἐνάλιος θεωρία, Χραίνοντες οὐραίοισιν εὐδίαν ἁλός.

[349] *Ion.* 1081 καὶ πεντήκοντα κόραι Νηρέος, αἳ κατὰ πόντον Ἀενάων τε ποταμῶν Δίνας χορευόμεναι κ. τ. λ. Le parole sono in parte corrotte, ma il senso è chiaro. Di pensare ad una adunanza per piangere il defunto — come le Nereidi accompagnano Tetide alla bara di Patroclo (Il. Σ 65 περὶ δέ σφισι κῦμα θαλάσσης Ῥήγνυτο) ovvero a quella di Achille (Od. ω 47. Arctino nell'*Aithiopis*) — non starebbe bene, essendochè in quegli esempi la cagione della loro presenza fu data per la relazione fra Tetide ed il figlio. Di più le nostre statue sono prive di qualsiasi indizio di lutto.

[350] *Arch. Ztg.* 1844 p. 357.

presentanti di quel rimoto paese maraviglioso cinto dal mare, in cui i beati credevansi godere dei piaceri del paradiso. Là, sull'isola Leuke, Teti aveva condotto il figlio, e là egli viveva da sovrano « dell'isola risplendente nel Ponto Eusino » [351]; là Giove avea assegnato la sede agli eroi di quei tempi troici in genere, ἐν μακάρων νήσοισι παρ' Ὠκεανὸν βαθυδίνην [352]; là fu trasferito dalla gratitudine degli Ateniesi in mezzo agli altri eroi il loro Armodio [353], ed anche in seguito altri uomini benemeriti della loro patria furono aggiunti τοῖς προτέροις ἀγαθοῖς ἀνδράσιν nelle isole dei beati [354]. Più degli altri le famiglie dei rè e dei principi participavano di questa eroificazione [355]; come dunque ci maraviglieremo di vedere trasportato anche il rè Pericle in quelle isole « cui le aure dell'Oceano spirano intorno » [356]? Là s'intende che si trovano eziandio le figlie marine di Nereo, in compagnia delle quali, al dir di Pindaro [357], Ino gode nel mare la sua immortalità. A ragione E. Petersen ha esposto [358], sopra simili idee essere fondata la frequenza delle Nereidi e degli altri esseri marini sui sarcofagi romani e nell'ornato dei sepolcri in genere, ove qualche volta il medaglione col ritratto del defunto da essi viene o cinto o portato. Questo pensiere però è di gran lunga troppo poetico per non essere originato in tempi molto più rimoti, e

351 Pindaro *Nem.* 4,49. *Ol.* 2,79. Come Ποντάρχης Achille ebbe un culto presso Olbia, v. Boeckh *C. I. Gr.* II p. 87.

352 Esiodo *op. et dies* 171.

353 Scolio pr. Ateneo 13 p. 695B.

354 [Demost.] 60,34.

355 Naegelsbach *nachhomer. Theol.* p. 407 e seg.

356 Pindaro *Ol.* 2,70 μακάρων Νᾶσος ὠκεανίδες Αὖραι περιπνέοισιν.

357 L. cit. 28 λέγοντι δ' ἐν καὶ θαλάσσᾳ Μετὰ κόραισι Νηρῆος ἁλίαις βίοτον ἄφθιτον Ἰνοῖ τετάχθαι τὸν ὅλον ἀμφὶ χρόνον.

358 *Ann.* 1860 p. 399 e seg.

può darsi che nelle nostre Nereidi schierate intorno al sepolcro del rè ne abbiamo il più antico esempio che ci sia dato indicare. Tanto però in queste caso, quanto accettando quella prima spiegazione, una correzione è richiesta per quel che si fece osservare nel primo articolo (*Ann.* 1874 p. 225), essere cioè le movenze delle dee troppo forzate per il solo ballare: un' opinione pregiudicata intorno al significato delle figure allora influì sul giudizio. Avremo piuttosto ad attribuire l' energia e la vivacità delle mosse al gusto ed alla tendenza individuale dell'artista, che solo in questa guisa credette di poter degnamente esprimere il coro festivo di quelle Ninfe leggiere ed aeree.

Diciamo finalmente una parola intorno a questo artista. Tanto la scelta sensata e la disposizione ben meditata delle sculture, quanto le numerose reminiscenze di opere greche, segnatamente attiche, e finalmente l'apparente influenza di monumenti ateniesi sopra alcuni dei dettagli architettonici [359], recano incontrastabile testimonianza dell'essere stato ispirato l'artista dall'arte attica. Ma è una quistione del tutto differente, se desso era nativo della Grecia, forse dell'Attica. Questa è la supposizione di alcuni dotti. L' opinione più avanzata è quella di Urlichs [360], il quale dichiara le statue per lavori attici, anzi direttamente del giovane Briassi, mentre i rilievi si debbano forse ad un artista inferiore, appartenente però alla medesima scuola (attica). Anche Overbeck [361] ascrive le statue ad un

[359] V. la nota 383. Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 15 (471), attribuendo il monumento al sesto secolo, si sente costretto a credere che l' ateniese Pericle abbia fatto venire i più valenti ed ingegnosi dei suoi artisti dall'Asia Minore!

[360] *Verhandl.* ecc. p. 63. 67. Cf. Luebke *Plastik* I² p. 197 nota 2.

[361] *Griech. Plastik* II² p. 132 e seg.

gran maestro greco, probabilmente attico, il fregio A ed i frontoni ad un Licio superficialmente educato da greco maestro; il fregio B, quantunque le parole appena gli bastino per esprimerne la meschinità, pure si dice far parte del medesimo monumento, laddove i fregi C e D con essó non abbiano che fare. Luebke finalmente [362] ravvisa nelle statue e nei frontoni l'opera d'un artista attico [363] benchè non di primo rango, il quale per i fregi si sia servito di assistenti licii ammaestrati in scuola greca, ciò tanto più quanto più di realismo, conforme al gusto del paese, entrava nelle sculture, nel fregio A cioè soltanto per l'esecuzione, negli altri puranche per la composizione. Al mio parere siffatte opinioni soffrono d'un doppio difetto. Prima fanno troppo conto delle innegabili gradazioni di bontà e di perfezione nei differenti generi di sculture, trascurando la stretta affinità di stile, mentre p. e. più di quel ch'è di ragione esaltano le statue con pregiudizio dei rilievi [364], oppure danno un posto onorifico ai frontoni nonostante la trascuraggine quasi puerile della loro composizione. Poi non c'è ragione veruna di supporre che l'arte indigena della Licia non abbia saputo produrre opere di questo genere; essa ci è pur troppo sconosciuta per emettere un tale giudizio.

Con ottima ragione i dotti inglesi non hanno fatto prevalere altro pensiero senonchè trattarsi di lavori licii, e così pensarono Braun, Gerhard, Welcker, i quali chi

362 *Plastik* I² p. 195 e seg.

363 Mi pare più fondato quel ch'egli dice a p. 195, le statue ed il fregio A sembrare « lavori d'un artista che abbia studiato sculture attiche e qui faccia uso di quegli studi ».

364 V. *Ann.* 1874 da p. 227 in poi.

più chi meno rilevarono l'influenza dell'arte ionica [365], che ha la sua parte anche nel più antico monumento xantio detto dalle Arpie [366]. Nell'arte della Licia varii elementi si mescolano. Siccome la lingua licia non è per niente un dialetto greco, ma occupa un posto di mezzo fra le lingue ariche e la lingua greca, così pure nell'arte licia appariscono indubitate influenze orientali [367], le quali tanto nella scelta dei soggetti quanto in certe particolarità del far artistico potevano da noi rintracciarsi fino nei fregi del nostro monumento. Accanto vi stanno elementi greci, siano ionici dei vicini nell'Asia Minore, siano attici [368]. Altre cose sono specialmente licie, tanto lo stile dell'architettura imitante le costruzioni di legno nella roccia e nella pietra, quanto il costume, gran parte de' soggetti, il rilievo basso e piano richiesto dalla pietra dura e facile a sgranarsi. Infine possono aggiungersi anche altre influenze dei paesi limitrofi. Così appunto nel nostro eroo lo stilobate sodo ed alto è desunto dall' usanza caria [369]; il tempietto sovrapposto col tetto a frontoni invece della piramide

365 Braun *rhein. Mus.* III p. 490. 491. 500. Gerhard *arch. Ztg.* 1844 p. 353. 357. Welcker pr. Mueller *Handb.* p. 130. Anche Friederichs *Bausteine* p. 310. 311 pare non dubiti dell'origine licia.

366 *Arch. Ztg.* 1867 p. 13. Brunn *Sitzungsber. d. bayer. Akad.* 1870 II p. 216.

367 Massimamente nel fregio arcaico pr. Prachov *antiq. mon. Xanth.* tav. 3.

368 Prescindendo da quel tempo in cui la Licia faceva parte della confederazione attica (n. 325), è da notarsi, che già nel sesto secolo la Licia e l'isola di Coo battono monete secondo il piè euboico-attico, mentre nelle città doriche ed in quelle delle coste meridionali dell' Asia Minore regna la valuta d' Egina, nelle città ioniche ed eoliche quella di Focea (Brandis *Münzwesen in Vorder-Asien* p. 203. 213). Ne risultano strette relazioni fra la Licia e l'Attica in un tempo, al quale appartiene p. e. il monumento delle Arpie.

369 Fellows *Ion. Tr. Mon.* p. 6 (468).

a gradini usata nella Caria è di stile greco; la base delle colonne è ionica, il capitello attico [370]; il contentarsi d'un solo architrave storiato invece dell'epistilio e dello zoforo, nonchè la preponderanza dei dentelli appartengono alla Licia [371]. Siccome a causa di queste particolarità architettoniche e per la insolita scelta del prezioso marmo pario il nostro monumento, senza rinunziare affatto al carattere del paese, si distingue dalle altre tombe di foggia e materiale indigeni, così anche le sculture riguardo l'estensione, la composizione e l'esecuzione occupano un posto distinto fra quelle dei sepolcri licii. Epperò è una differenza non fondamentale ma di grado, e tali differenze non mancano neppure agli altri monumenti, anzi talvolta se ne vedono nel medesimo sepolcro non molto minori di quelle ovvie sul nostro [372]. Quando un giorno le altre sculture della sala licia di Londra, che in parte possono con certezza attribuirsi al quarto secolo, saranno pubblicate, la loro omogeneità colle nostre sarà evidente, e sparirà ogni dubbio che ancora sussister potesse intorno all'origine di queste. Un tale confronto, che fino ad ora si può istituire solo in Londra, è altrettanto indispensabile per poter sicuramente portar giudizio sull'origine e sul pregio relativo di queste sculture, quanto ci si è mostrato qua e là di qualche importanza per l'interpretazione di esse.

Al mio parere dunque l'artista del monumento era un Licio, ammaestrato in scuola greca, probabilmente non solo nelle città greche dell'Asia Minore, ma nella Grecia europea, come pare nell'Attica. Era egli un

370 Note 333 e 334.
371 Nota 165.
372 Così segnatamente sul sarcofago di Pajafa (n. 308).

uomo di non comune ingegno, che seppe costruire da elementi differenti un edifizio di forma particolare e d'un effetto avvenente nell'insieme, quantunque non senza difetti del dettaglio [373], e rivestirlo d'una soverchia copia di ornati plastici. Le sculture in nessuna parte smentiscono nè la varietà di influenze estere, nè il carattere specialmente licio, ma nell'invenzione e nell'esecuzione mostrano tante differenze, una tale mescolanza di cose ben riuscite e disadatte, di diligenza e di negligenza, di ricca fantasia e di parti meschine, che o l'artista è colpevole di avere malgrado il suo talento mancato di cura da pertutto uguale, o più lavoratori di diversissima abilità hanno partecipato all'esecuzione. Quest'ultima supposizione parmi sia la più probabile [374]. La lastra abbozzata V* del fregio D sembra inoltre accennare, che circostanze particolari possono essere sopravvenute per affrettare il compimento del lavoro; si rifletta pure alla sorte accaduta al Mausoleo dopo la morte di Artemisia [375], nonchè alle varie vicende della Licia in quell'epoca [376]. In ogni caso il nostro monumento, prescindendo dal suo interesse puramente storico, è importantissimo per la storia dell'arte, sia perchè ci palesa con particolare chiarezza la mescolanza di influenze orientali ed occidentali con elementi indigeni nella Licia, sia perchè ne impariamo quale fosse lo stato dell'arte trovato nelle contrade asiatiche da Scopa coi

[373] Nel numero di questi annovero la mancanza d'un *kymation* o simile ornamento al dissotto del fregio A, la forma goffa della base delle colonne, il rivestir l'architrave di rilievi; inoltre, se la ricostruzione di Falkener in questo punto è giusta, le due colonne poste accanto alle ante della cella.

[374] V. quel che si espose sul compartimento secondo del fregio C.

[375] Plinio 36,31.

[376] V. la n. 325.

suoi compagni e da Prassitele allorquando vi trasferirono l'arte attica; in simile guisa come un'ottantina di anni addietro Fidia coi suoi scolari l'aveva trasportata nel Peloponneso. Non era cosa affatto nuova quel che apportarono, anzi trovarono il suolo già preparato, ma era una pianta più fina che vi piantarono. Quale è il rapporto fra il monumento in discorso e la meravigliosa costruzione del Mausoleo, tale è la relazione fra le Nereidi e la Niobide Chiaramonti, e così probabilmente i nostri fregi starebbero a comparazione delle sculture di Alicarnasso, se queste ci fossero conservate più complete ed in maggiore varietà. Ma sebbene, ove si tratta di invenzione ideale, di nobiltà e purità di stile, senz'altro si debba la palma agli Attici, non però dobbiamo perder di vista che il realismo tutt'altro che attico delle nostre sculture, originato quale è nell'Asia ed ereditato dalle antichissime monarchie orientali, rinchiudeva un elemento destinato a diventare di massima importanza nell'arte ellenistica. La glorificazione diretta dei monarchi e la raffigurazione fedele e caratteristica di avvenimenti storici sono tratti essenziali di quell'arte che fioriva alle corti dei successori di Alessandro e degli altri rè dell'Oriente grecizzante: il monumento delle Nereidi per noi è il primo, in cui le forme d'un'arte essenzialmente greca siansi prestate all'apoteosi d'un sovrano mezzo orientale.

Ad. Michaelis

SUL MITO DI TROILO

(*Mon. d. Inst. vol. X tav. XXII*).

La rappresentazione, che per la prima volta pubblichiamo sulla tav. XXII dei nostri Monumenti, merita senza dubbio un posto assai distinto nel ciclo tanto numeroso dei monumenti riguardanti il mito di Troilo. Dessa è presa da un vaso a figure rosse della forma chiamata in Italia bocca di cannone (vedi p. e. *Mon. d. Inst.* vol. X tav. IV. V, C.) che fece parte della raccolta Campana e si trova descritto nella serie XI dei cataloghi di quel Museo fra i vasi nolani sotto il n. 11 [1].

La scena rappresentata è questa: Nel mezzo si vede un giovane imberbe fuggendo rapidamente con i suoi due cavalli da destra a sinistra. Lo insegue un guerriero barbato, che vestito di clamide e corto chitone, armato di elmo corinzio, scudo tondo con l'insegna del Pegaso, ed asta, stende la destra per afferrare il fuggente ai capelli, mentre questi gli si rivolge e si difende con due giavellotti impugnati insieme con ambedue le mani. Il giovane assalito è vestito di corto chitone, come il guerriero, e di un manto molto decorato che gli scende dalle spalle. La testa piena di ricci e gli eleganti stivali indicano apertamente la sua giovanissima età. Innanzi ai cavalli e rivolgendo la testa verso la scena descritta con gesti di spavento corre una donna vestita di lungo chitone, alla quale sembra appartenga il gran vaso, che si scorge

[1] Non è noto, ove sia andato questo vaso dopo la dispersione della collezione. Nell'I. Museo di Pietroburgo non è di certo.

in terra sotto i cavalli. Una colonna con capitello ionico accanto al guerriero barbato, ed un sasso fra le sue gambe indicano come luogo dell'azione un edifizio che sia all'aperto [1].

Non avendo il vaso iscrizioni che possano aiutarci a comprendere l'azione, forse la spiegazione giusta dovrebbe per sempre restare incerta, se non ci fossero conservate altre pitture vascolari nelle quali la medesima scena è rappresentata in modo più completo e chiarita da iscrizioni. Ommettendo tutte le altre citiamo, per farne il paragone, soltanto la più importante di esse che si trova sul cosidetto vaso François (*Mon. dell'Inst.* IV tav. 54. 55. cf. *Ann. dell'Inst.* 1850 tav. d'agg. E. F.). Confrontando questa rappresentazione con la nostra non può più nascer dubbio che ambedue ci offrono lo stesso fatto, cioè l'inseguimento del giovine figlio di Priamo, Troilo. Veggiamo Achille nel momento di saltar fuori dall'agguato dietro la fontana, che è indicata da una colonna. Egli cerca strappare dal cavallo il giovane Troilo, mentre Polissena, che nello spavento ha lasciato cadere il vaso [2] al suolo, per salvarsi fugge velocemente innanzi ai cavalli. L'armonia della composizione (non riguardo allo

[1] La scena sul rovescio evidentemente non ha alcuna relazione con quella descritta. Si vede Mercurio che corre a grandi passi rivolgendosi verso Perseo che segue correndo anch' egli e portando la testa di Medusa entro una specie di sacco. Minerva sta in posa tranquilla fra Mercurio e Perseo, rivolgendo la testa a quest' ultimo; regge l'elmo con la destra. Aggiungo che il vaso porta la marca A probabilmente incisa sotto il piede. Questo segno si ripete sopra due vasi di Monaco (N.° 180 e 1344) e si riferisce probabilmente al prezzo del vaso, cf. O. Iahn *Berichte der sächs. Ges. d. Wiss.* 1854 p. 36 seg.

[2] Della forma di questo vaso che sta sotto i cavalli — forma che sembra una specialità d'una certa fabbrica d'Italia — tratterò in altra luogo.

stile ed a cose di poca importanza) potrebbe chiamarsi completa, se fra le due rappresentazioni non vi fosse una differenza assai notevole in un punto importante. Troilo, che per lo più vediamo rappresentato come giovanetto inerme ed abbandonato senza speranza alla spada di Achille, qui, benchè rappresentato anche giovane e fuggente, si trova armato di due lancie, delle quali, anche fuggendo, fa energicamente uso contro il suo avversario.

In ciò vediamo una strana trasformazione della nota leggenda, la quale benchè sia accertata in una serie di monumenti già pubblicati, qui per la prima volta si trova rappresentata con tutto rigore e chiaramente. E siccome finora poco o nulla si fece conto di questa variante, così meriterà la pena di esaminare più esattamente i monumenti relativi e le testimonianze degli scrittori.

Comincio con l'enumerazione delle pitture vascolari a figure nere, nelle quali la composizione è ordinata nel modo usuale e tipico, soltanto con la differenza che Troilo vi si trova armato con una o con due lancie, anzi una volta armato anche più completamente.

N.° 1. *Arch. Zeit.* XIV (1856) tav. 91, 1. Lekythos trovata a Corinto. Achille accovacciato e stendendo la lancia è in agguato dietro la fontana, innanzi la quale Polissena ed una compagna aspettano che siano empite le loro brocche. Dietro esse anche Troilo aspetta con i suoi cavalli, imberbe ma con due lancie nella mano.

N.° 2. Mus. brit. n. 469. De Witte *Descr. d'une coll. de vases peints* 1837. p. 71. n. 122. Welcker *Alte Denkm.* V. p. 453 n. 4. La composizione è uguale alla precedente; manca la compagna di Polissena; dietro Troilo si vede una figura virile nuda che porta

due lancie. La medesima scena assai abbreviata si ripete sul quadro vascolare

N.° 3. De Laborde, *Vases de Lamberg* I tav. 95. Troilo con berretto frigio è anche qui imberbe, armato di due lancie, più di corazza e faretra. Come sul vaso accennato, egli sta tranquillamente a cavallo, mentre Achille nella solita attitudine si nasconde accovacciato dietro il suo scudo. Mancano la fontana e Polissena, abbreviamento della scena causato dal non aver compreso l'azione, ma che spesso ricorre (cf. Welcker *A. D.* V. p. 448 e più sotto p. 203 sg.).

Un progresso dell'azione lo vediamo nelle seguenti tre pitture vascolari, nelle quali Achille saltato fuori dall'imboscata segue Troilo fuggente, mentre Polissena vuol salvarsi correndo con passi rapidi innanzi i cavalli. Queste rappresentazioni differiscono da quella della nostra tavola XXII n. 1 in ciò che Troilo tiene le sue lancie al fianco e non si rivolge neppure al suo inseguitore. Esse sono:

N.° 4 Berlino n. 1646. Welcker l. c. n. 11. Iahn *Telephos und Troilos* tav. 4. – Gerhard *Etr. u. Camp. Vasenb.* tav. 14. Dietro Achille sono aggiunte, come divinità tutelari, Minerva e Mercurio, in corrispondenza con la rappresentazione del vaso François.

N.° 5. *Catal. di scelte antichità etrusche*, Viterbo 1829, p. 44. n. 623 – Welcker l. c. n. 11 *a.* corrispondente in tutto, come sembra, al vaso precedente.

N.° 6. O. Iahn *Münch. Vasens.* n. 357. Welcker l. c. N.° 13. La rappresentazione si limita a Troilo ed Achille, ed è condotta nel modo solito. Della strana terza figura, che Braun e Welcker vogliono riferire a Paride, e che Iahn chiama un'Amazzone, parleremo più tardi.

Altro progresso dell'azione troviamo nel vaso

N.° 7. Berlino n. 1642. Welcker l. c. n. 15. Gerhard *Etr. und Camp. Vas.* tav. 20. Qui la composizione nelle sue parti essenziali non è mutata. Un solo cambiamento si è fatto che cioè Troilo armato d'una lancia si rivolge ad Achille, ma senza tentare di difendersi. Fra' vasi a figure rosse non è a nominarsi che uno, la cui composizione presenta le stesse irregolarità di quello trattato or ora:

N.° 8. Mus. etr. greg. II tav. 27. 1 *a* (= II tav. 22, 1*a* dell'edizione piccola) rappresentazione che in quanto allo stile, ha molta corrispondenza con la prima pubblicata da noi (*tav. dei Mon.* XXII = N.° 9).

Se solamente i monumenti or ora enumerati ci fossero conservati, non sarebbe ancora sufficientemente giustificata la supposizione ch'essi abbiano abbandonato la forma più comune della leggenda di Troilo. Le differenze trovate finora potrebbero accomodarsi ancora alla rappresentazione della leggenda data dal vaso François, che corrisponde alla forma originale e sviluppata dalla poesia epica. Troilo, nelle tradizioni più antiche, si trova sempre come giovanetto inerme e senza speranza alcuna di scampo abbandonato alle mani di Achille. Ma inerme e giovanetto, che non si serve a difesa della lancia che porta, è pur rappresentato sui monumenti enumerati finora.

Solo il vaso da noi pubblicato (*Mon. d. Inst.* tav. XXII = N.° 9) mette fuor di dubbio che la lancia non è più per il giovanetto un arnese da trastullo, ma ch'egli, s'anche fugge, sa difendersi con coraggio. È di grande interesse osservare, come questa trasformazione tanto importante della leggenda venga rappresentata in composizioni della forma antica e divenuta tipica. Come sui vasi a figure nere, Polissena si trova innanzi

i cavalli e la sua idria sotto i piedi di essi, ed Achille insegue a grandi passi il fuggente Troilo.

N.° 10. Queste reminiscenze arcaiche sono del tutto abbandonate nel vaso della collezione Louis Fould (Chabouillet *descr. des ant. du cab. Fould* tav. 19. p. 73. O. Iahn *Telephos u. Troilos u. k. Ende* tav. III n. 10) alla cui spiegazione finora troppo negletta dovremo dedicare qualche parola [1].

Da sinistra si avanza Achille cui Minerva assisa sull'altare, fra esso e Troilo, addita con la destra il giovane figlio di Priamo. Troilo sta tranquillamente innanzi la fontana accanto ai suoi cavalli, e non sospettando il pericolo che gli sovrasta si occupa coi loro freni. L'altare su cui Minerva è seduta, e la colonna accanto ad Achille indicano il sacrario di Apollo timbreo tanto collegato con la leggenda. Una colomba con una tenia nelle unghie vola dalla parte di Achille e Minerva e si dirige verso Troilo. Dietro la fontana si vede un giovane vestito alla foggia dei Frigi, evidentemente un servo, o forse il pedagogo, che Sofocle ha introdotto nella leggenda come compagno di Troilo. Ancora più a destra si scorge un guerriero barbato, che trasporta sui suoi omeri il cadavere d'un altro oplita dirigendosi a destra: gruppo che, in quanto al tempo, apertamente non ha relazione immediata con l'azione del lato sinistro, ma ne deve avere in quanto alla sua significazione: a meno che non voglia supporsi un pretto arbitrio del pittore.

Ci restano solo due modi per interpetrare questo gruppo: considerarlo o riferibile alla morte di Troilo,

[1] I vasi dipinti in questo stile certamente etrusco sono assai rari. Ve n'è un'altro della stessa fabbrica nella raccolta Fould n. 1366 pl. 18, uno nella raccolta del Duca di Luynes ed un paio nella Biblioteca nazionale di Parigi.

o a quella di Achille. Per giustificare questa ultima supposizione bisognerebbe riportarsi ai poeti posteriori ed ultimi (p. e Tzetze Lyc. 307) i quali pongono in strettissimo rapporto la morte di Achille con quella di Troilo, e quasi a punizione del suo delitto fanno morire Achille là dove egli lo commise. Se vogliamo ammettere questa versione della leggenda come base della nostra rappresentazione, il gruppo avrebbe a riferirsi ad Ajace che porta il cadavere di Achille ai suoi. Ma contro tale spiegazione milita il fatto che sul lato sinistro è la stessa Minerva, protettrice di Achille, che lo spinge. È dunque più verosimile la relazione con Troilo ucciso da Achille e raccolto da Ettore o Enea; e così nelle due scene sarebbero rappresentati il principio e la fine del fatto. È sorprendente però che Troilo si trovi sul lato sinistro affatto nudo, su quello destro invece armato completamente.

N.° 11. Però in quanto a Troilo armato troviamo un altro esempio sicurissimo nella rappresentazione di un vaso a rotelle con figure gialle di stile bellissimo, trovato nella Basilicata, prima nel possesso del sig. R. Barone di Napoli ed ora nella raccolta dell'Accademia delle scienze di Pietroburgo (Stephani *Compte-rendu* 1863 p. 265 n. 9). Essendo finora inedito, ricorro alla descrizione che ne ha fatto il nostro *Bull.* 1862 p. 127. « Nel mezzo scorgesi una edicola con 4 colonne le cui anteriori portano sopra capitelli ionici due sfingi le quali sostengono il tetto. Una idria nel frontone ci fa riconoscere una fontana. Nell'interno sta Troilo giovane con corazza e berretto frigio in atto di carezzare colla sin. la testa del suo cavallo, il quale monta le scale della fabbrica, mentre tiene colla d. il freno. A destra di chi guarda vedesi accovacciato e mezzo nascosto dalla edicola Achille cla-

midato e l'elmo sulla testa. La destra invisibile stringe la spada, la s. tiene lo scudo e l'asta. Guarda con attenzione i movimenti di Troilo e preparasi per uscire nel momento prossimo del suo agguato. S'avvicina a lui da destra Atena con chitone manicato, egida ed elmo, tenendo nella sin. l'asta e lo scudo colla testa della Medusa e stendendo la d. verso il suo protetto. Nell'aria vedesi un giovane nudo, assiso, il quale tiene una palma nella s. e mostra coll'indice della d. verso la scena centrale. Dall' altra parte della fontana sta nell'aria una donna assisa, alla quale un' altra mostra lo specchio. Più giù s'allontana di galoppo un giovane con corazza e berretto frigio; egli volta la testa al suo compagno Troilo e stende la sinistra verso di lui. »

A questa descrizione abbiamo ad aggiunger soltanto poche parole di schiarimento. La rappresentazione è trasformata nel gusto di quelle pitture vascolari dell'Italia meridionale nelle quali un eroon posto nel mezzo, con entro le figure principali, vien fiancheggiato da figure sedute o stanti, che tengono specchi e altri arredi, e la cui relazione col centro il più delle volte non è abbastanza chiara. Da questo carattere in cui predomina una certa leggerezza, si spiega l'aggiunta delle due donne sedute, le quali forse devono rappresentare la madre di Achille ed una compagna di lei, ma esse occupate nella loro toletta, non sembrano prendere alcuna parte al fatto. Il giovane a cavallo, seppure egli ha un significato, non può essere che un compagno di Troilo, il quale in vista del sovrastante pericolo corre via per chiedere aiuto. Atena anche qui, come spesso, è la protettrice di Achille; la corona che per lo più ella stessa tiene in mano pel vincitore, è sostituita da una palma, la quale il giovane che sta sopra di lei, tien pronta pel vicino

trionfo d'Achille. Nella rappresentanza di mezzo troviamo la medesima trasformazione della leggenda che nel n. 10. Troilo non accompagna più la sua sorella Polissena, esso ha con se soltanto un cavallo e s'avvia alla fonte per abbeverarlo.

N.° 13. Nel medesimo modo, omesse soltanto tutte le figure secondarie, è rappresentata questa scena in un cratere a figure rosse del Museo britannico n. 1353. Troilo abbevera la sua cavalcatura (che rassomiglia ad un mulo) alla fontana, dietro la quale Achille, nascostó in agguato, lo sta spiando. Troilo non porta corazza, ma soltanto una clamide ed un petaso sospeso alla nuca; nella mano sinistra tiene due lance.

Solamente dopo questo vaso possiamo nella nostra enumerazione accennare ad una rappresentazione che, a giudicarla dalla sua tecnica, appartiene ad un tempo molto più antico, ma secondo il modo di concepire il soggetto, al medesimo tempo che il vaso N.° 11, seppure non è da assegnarsi ad un'età posteriore.

N.° 13. È la rappresentazione raffigurata nella nostra tavola n. 2 da un disegno esistente nell'apparato dell'Instituto, e che fu già pubblicata da Otto Iahn nello scritto *Telephos. u. Troilos u. k. Ende* tav. 2, pubblicazione però meno esatta e mancante delle iscrizioni, indispensabili per l'illustrazione e l'apprezzamento.

Le due scene son tolte da una tazza con figure gialle a fondo nero [1], che un tempo apparteneva al Museo Campana, ed ora non si sa dove si trovi. Essa fu descritta con grande inesattezza nei cataloghi del Museo Campana (Serie IV, C. 607) e specialmente la

[1] Sopra i colori adoperati, ritrovo inoltre le seguenti indicazioni. Le iscrizioni son dipinte in porpora, in rosso (forse egualmente in porpora) tutti i fnimenti della quadriga, le code dei due cavalli ed il sangue del guerriero ferito.

scena di combattimento fu spiegata pel ferimento di Enea per mano di Diomede. Si può ammettere che potesse sorger dubbio sulla giusta relazione delle iscrizioni, ma è ugualmente certo fondarsi su d'un errore l'osservazione del menzionato catalogo, che, cioè, « del solo Diomede non si leggono che le ultime lettere ». Sotto le gambe della figura che sta a sinistra del gruppo, si leggono chiaramente le lettere ⅃Oϟ che non è possibile completare con Διομήδης, ma sibbene con καλός.

La figura testè nominata solleva il braccio destro (secondo l'inesatto ristauro il sinistro) per dar colla lancia il colpo mortale nel petto dell'avversario caduto nelle ginocchia grondante di sangue. Questi, un giovane imberbe, ornato d'elmo corinzio e di scudo rotondo (la cui insegna è una mezza testa di toro), fa gli ultimi sforzi per isguainare a propria difesa la spada. Dietro lui si affretta a gran passi ad accorrere in suo aiuto un guerriero armato di elmo corinzio, corto chitone e corazza, schinieri e scudo rotondo (la cui insegna è un serpente); esso è pronto per vibrare contro l'avversario la lunga sua lancia al disopra della testa del compagno. Tra le due ultime figure si legge l'iscrizione TPOI⅃Oϟ, sopra la lancia protesa il nome ИAƎИIA [1] e sopra lo scudo contrassegnato dal serpente la parola KA⅃Oϟ.

Nel menzionato catalogo, il nome di Enea è attribuito al ferito, quello di Troilo al suo difensore. Se questa spiegazione fosse giusta, Troilo sosterrebbe una parte che non potrebbe mettersi in accordo nè colle

[1] Della lettera ϟ, secondo quanto afferma il Brunn presso Iahn l. c. p. 8, devono essere state visibili solo alcune traccie, le quali non furono avvertite dal disegnatore, e perciò mancano nella nostra tavola.

testimonianze degli scrittori, nè con quelle dei monumenti. Troilo in tutte le versioni della leggenda non è che il Priamide destinato a morte, e solo il fatto della sua tragica fine ha dato argomento alla poesia. D'altra parte il ferimento di Enea nel duello con Diomede (Hom. *Il.* V 310) è totalmente diverso da quello che qui vien rappresentato. Non ci rimane adunque che riferire il nome di Troilo al guerriero caduto a terra, il quale non poteva avere ad avversario alcun altro, se non Achille stesso.

Sul rovescio della tazza vediamo una quadriga in movimento. L'auriga, vestito dell'abito consueto, ha in capo una corona d'edera, ed è contrassegnato dal nome ƧO⅃VOBOTVA. Oltre a ciò sotto e accanto ai cavalli si leggono le parole (Ƨ)AƎЧIꓘ e ƧO⅃Aꓘ, le quali accennano alla lode di un bel giovanetto, come nell'interno della tazza le parole (M)EMИOИ KALOS. Non è verosimile che questa quadriga stia in relazione colla scena di combattimento, giacchè nè il nome dell'auriga apparisce in Omero, nè la corona che egli porta conviene al cocchiere d'un carro da guerra, laddove ben si addice ad uno che prenda parte ad una festiva corsa di carri. Anche la figura interna della tazza, che non è stata ricopiata insieme con le altre, una danzatrice che si accompagna coi crotali, non può esser posta in relazione colla rappresentazione principale.

Questo duello tra Achille e Troilo ci mostra l'ultima trasformazione o, se così piace, la degenerazione della leggenda di Troilo. Nulla più accenna all'agguato di Achille, nulla alla località della fonte, nulla alla presenza di Polissena. Troilo non addestra più i suoi cavalli, ed ha cessato d'essere un ragazzo inerme. Noi lo troviamo armato come un guerriero, che pieno di fiducia nelle proprie forze, osa affrontare il più terri-

bile dei nemici di Troia. Adesso, quando egli soccombe, i suoi compagni d'arme s'affrettano a correre in suo aiuto, rappresentati da Enea, il quale anche in una pittura vascolare del museo di Monaco (n. 124 = Gerhard *Auserl. Vasenb.* t. 223) si trova presente al combattimento pel cadavere di Troilo. Possiamo supporre anche qui, come continuazione di quanto è raffigurato, un'esito somigliante, vale a dire un combattimento pel possesso del corpo del caduto, nel quale naturalmente i Troiani rimarranno vincitori. L'atto finale di quest'ultima scena l'abbiamo già riconosciuto nel N.° 10, dove un Troiano che ora senza esitare possiamo chiamare Enea, riporta tra' suoi il cadavere dell'armato Troilo.

Passiamo ora agli altri monumenti che ci rappresentano Troilo armato. Tra la lunga serie delle urne etrusche in cui è raffigurato questo avvenimento, dobbiamo notarne due sole.

N.° 14. In primo luogo l'urna del Museo Casuccini a Chiusi, pubblicata da Brunn *Urne etr.* tav. 54, n. 14; in questa si vede Troilo già decapitato da Achille e caduto a terra col cavallo, con una spada in mano e in tutto il resto completamente nudo.

N.° 15. In una simile situazione lo scorgiamo in un'altra urna presso Brunn l. c. tav. 61, 27. È la medesima di quella che riscontriamo ancora nella figura interna della tazza di Eufronio (Gerhard *Auserl. Vas.* III, 226) e in un'altra urna (presso Brunn tav. 61, 28). Achille ha trascinato il giovinetto all'altare del santuario timbreo ed è in procinto di sollevarlo per troncargli il capo. Si discosta dalla maniera solita di composizione in questo soltanto, che Troilo è vestito di corazza.

N.° 16. In rilievi di sarcofaghi apparisce solo una volta Troilo armato, e precisamente nel rilievo del

museo di Mantova: Labus III, tav. IX = Welcker p. 466 n. 30. Troilo sta a cavallo, ed è completamente nudo, ma col braccio sinistro regge uno scudo. Il secondo cavallo vi manca, come nelle ciste cinerarie etrusche. Achille che lo insegue, lo afferra per la capigliatura, in conformità del più antico tipo di questa scena, per tirarlo giù da cavallo. La figura in abito frigio che sta dietro Troilo, può con molta verosimiglianza interpretarsi pel pedagogo. Le altre figure sono, con poco giudizio, tratte dalle scene di combattimento che ci rappresentano le urne etrusche.

N.° 17. Fra le pitture di Pompei non conosco che una rappresentanza, e questa non pubblicata, di Troilo armato; essa esiste nella *domus M. Spuri Mesoris* reg. VII is. 3 n. 29; vd. Heydemann *Bull. d. Inst.* 1868 p. 42, Helbig *Bull. d. Inst.* 1868 p. 37, *Wandg.* p. 460. Heydemann vi ravvisò Ercole che vince la regina delle Amazzoni: siccome però la figura a cavallo è certamente virile e assai giovane, così non può essere altro che Troilo. La composizione corrisponde essenzialmente a quella del N.° 16: Troilo vestito tutto in bianco d'anassiridi, chitone cinto e clamide, col turcasso e l'arco al fianco, due giavellotti nella sin., fugge a cavallo, ma è raggiunto da Achille vestito di clamide, che colla sin. lo afferra per i capelli, mentre la d. sfodera la spada. Il giovanetto colla d. cerca liberarsi dalla mano del nemico, senza però tentare di servirsi delle armi. Nello sfondo si vedono le alte mura di Troia.

Se il rilievo di un'urna di Volterra pubblicato da O. Iahn *Arch. Zeit.* 1856 tav. 94, 2, e da lui messo in relazione colla leggenda di Troilo, meriti un posto in questa enumerazione, è questione che deve rimanere indecisa. Forse la figura del cavaliere di greve

armatura, che colla lancia corre contro un guerriero combattente a piedi, è tolta da quella composizione di cui ci dà due esempi Conestabile *Mon. di Perugia* IV 26, e di cui un'altro più compiuto si ritrova *Ann. d. Inst.* 1857 tav. d'agg. N, composizione che sta in relazione abbastanza stretta col celebre musaico di Pompei detto di Alessandro, e si deve riportare al medesimo originale [1].

Con questo abbiamo finito di enumerare i monumenti che rappresentano Troilo combattente. Ora ci rimane il compito di verificare queste deviazioni della leggenda primitiva anche presso gli autori antichi, e tentar, se possiamo determinare il tempo in cui hanno avuto origine queste differenti versioni.

Della più antica narrazione della leggenda, contenuta nelle Κύπρια di Stasino, non ce ne rimangono che pochi frammenti. Questi però s'accordano con la rappresentazione del vaso François, il quale anche per altri rispetti può considerarsi come fedele immagine della forma epica della leggenda. Troilo vi è ancora rappresentato affatto fanciullo, disarmato, conducendo seco i suoi due cavalli, in atto di accompagnare la sua sorella Polissena, venuta ad attingere acqua alla fonte fuori la porta scea.

La leggenda ricevette nuova forma senza dubbio sotto l'influenza del teatro che non si lasciò sfuggire un argomento così adattato: esso fu trattato, per quanto sappiamo, in due tragedie di Frinico e di Sofocle ed in una commedia di Strattis. Già O. Iahn espresse la supposizione che il vaso menzionato nella nostra enumerazione sotto il N.° 10 stesse in relazione colla tragedia di

1. Tralasciamo a bella posta altri monumenti, come quello ricordato da O. Iahn *Teleph. u. Troil.* p. 74.

Sofocle. Ma l'accordo è anche più stretto di quello che Iahn credeva. Invece della fonte in questa rappresentazione diviene il centro il santuario timbreo, denotato da un altare o una colonna, come appunto nella tragedia di Sofocle in esso aveva luogo l'azione (Scol. Homer. *Il.* XXIV 257). La figura virile, imberbe, in piedi a destra della fonte, evidentemente il servo del reale fanciullo Troilo, il cui mantello egli porta nel braccio, corrisponde al pedagogo che, secondo una felice ipotesi di Welcker (*Griech. Trag.* I 125. III 1529), Sofocle introdusse nella sua tragedia [1]. Non può recar meraviglia che il compagno di Troilo è imberbe, giacchè Sofocle lo descrisse come eunuco, bensì forse ch'egli è rappresentato giovane invece di vecchio. Ma in queste cose non sarà giusto pretendere dal pittore troppa esattezza. La colomba che con una tenia tra le zampe dalla parte di Achille vola verso Troilo, allude senza dubbio all'amore che il bel fanciullo accenderà nel cuore d'Achille, il quale tratto eziandio sembra avere appartenuto alla medesima tragedia. Si dovrà finalmente concedere che l'eroe del dramma Sofocleo, di cui il pedagogo piangendo dice:

τὸν ἀνδρόπαιδα δεσπότην ἀπώλεσα

non poteva esser meglio caratterizzato che mediante la figura semiadulta di Troilo di questo dipinto vascolare, la quale sembra oscillare tra la età virile e

[1] Welcker (*Griech. Trag.* III 1529) voleva già trovar rappresentato il pedagogo in una pittura vascolare a figure nere *Mon. dell'Inst.* vol. I tav. 34. Ma quand'anche la sua spiegazione di questa scena fosse giusta, il che non credo, tuttavia non potrebbe negarsi a Sofocle l'invenzione di questa figura, perchè il vaso è evidentemente di stile arcaizzante.

la fanciullesca. La coincidenza di tanti punti di somiglianza non può lasciar sorgere alcun dubbio che il pittore di questo vaso abbia seguito la poesia di Sofocle, con che s' accorda altresì il carattere di tutta la scena.

Con questo abbiamo guadagnato un saldo punto d'appoggio per poter paragonare la trasformazione della leggenda di Troilo, quale venne compiuta da Sofocle, con la più antica forma epica. Prima di tutto è singolare, che Achille non si serva più per agguato della fonte, ma salti fuori dal tempio d'Apollo. S'indovina quanto felicemente tal concetto si prestasse a nuove complicazioni. Il santuario della divinità favorevole ai Troiani doveva servir di nascondiglio ad Achille, il quale tra poco macchierà del sangue dell' innocente Troilo l'altare dello stesso nume. Polissena non va più alla fonte, ed essa da questo punto sembra sparir dalla leggenda, o almeno perde la sua primitiva importanza. Ad eccezione dei vasi N. 8 e 9 che seguono la composizione tipica della leggenda epica, Polissena non s'incontra in nessuno dei vasi a figure rosse, come neppure nei rilievi. Troilo pertanto non apparisce più come compagno della sua sorella. Egli esce a cavallo fuori della città di suo spontaneo impulso, e questo atto può ora riguardarsi come una temerità. Non si contenta di avvezzare pel carro da guerra i cavalli di suo padre, ma da vero *ἱππιοχάρμης* osa fare una cavalcata in aperta campagna, e va alla fonte soltanto per abbeverare il suo cavallo. Questo tratto s'accorda perfettamente con la caratteristica che Sofocle ci dà di Troilo mediante la parola *ἀνδρόπαις*, designazione resa anche più evidente dalla dichiarazione di Esichio *ἀνδρὸς φρόνησιν ἔχων παῖς*.

Questo virile ardire del fanciullo nel nostro vaso

[N.° 10] è espresso in maniera assai distinta ed esatta. Il servo del giovane Priamide non solamente porta sul braccio sinistro il mantello del suo padrone, ma tiene anche nella mano destra la lancia di lui [1]. Questa lancia, come altresì quella d'Achille, soltanto a cagione della ristrettezza dello spazio, è lasciata senza ferro. Troilo ha preso con se una lancia non già per sfidare a battaglia, ma per esercitarsi; si capisce tuttavia, come nel pericolo che lo minaccia egli l'adoprerà con giovanile baldanza.

Non si giudicherà troppo ardita questa spiegazione, se si volgerà uno sguardo alla pittura vascolare [N.° 9] da noi pubblicata, la cui origine, quand' anche non possa determinarsi esattamente, tuttavia non può cadere innanzi al tempo di Sofocle. Ciò che nel N.° 10 potevamo supporre soltanto, qui lo troviamo espresso con tutta la chiarezza. Ancor fuggente il giovinetto rivolge le armi contro chi lo insegue. Non si può revocare in dubbio che tale concetto, estraneo all'epica, si sviluppasse al tempo della poesia tragica e probabilmente fosse inventato da Sofocle stesso; nè poi deve far meraviglia che i pittori di vasi, sotto la viva influenza del teatro, modificassero gli antichi tipi delle loro figure, almeno tanto, quanto vediamo nei N.° 8 e 9. Essi, serbandosi fedeli alla narrazione epica nella sua forma tradizionale, vi aggiungevano il tratto principale della nuova poesia, vale a dire l'armatura del fanciullo. Soltanto nel N.° 9 questo cangiamento è avvenuto con intelligenza, laddove nel N.° 8 il giovinetto ci si presenta bensì armato, ma nondimeno inatto alla

[1] Non può essere il bastone del pedagogo, perchè questo dovrebb'essere curvato all' estremità, e più corto. Cf. sull'abbigliamento de' pedagoghi O. Iahn *Arch. Zeit.* V p. 35, e *Entführung der Europa* p. 3 not. 5. Stephani, *Compte-rendu* 1863 p. 175 sg.

difesa come nella poesia epica. Più strettamente che questi due vasi, collegasi colla narrazione di Sofocle il cratere di Londra [N.° 12], seppure esso non possa chiamarsi una esatta illustrazione della medesima.

Ma ci si potrebbe obbiettare che Troilo apparisce armato anche nei vasi con figure nere da noi menzionati sotto i N.° 1-7, e perciò in rappresentazioni che dipendono ancora dalla più antica forma epica della leggenda. Innanzi tutto i risultati ottenuti sinora ci autorizzano a revocare in dubbio il valore della loro testimonianza. Oltre a ciò apparisce che questi vasi imitano nelle loro rappresentazioni più o meno felicemente lo stile arcaico. Chiarissime tali traccie d'imitazione sono nei vasi N.° 1, 3 e 4. Nel vaso N.° 1 il disegno è estremamente trascurato. La negligenza del pittore mostrasi specialmente in questo, che il getto d'acqua della fonte è tralasciato, che Polissena porta già in capo il vaso pieno d'acqua, mentre essa dinanzi alla fonte sta attendendo che se ne empia un altro, finalmente anche in questo, che, sebbene Achille sia in agguato, tuttavia la sua lancia s'innalza molto di sopra alla fonte. Sul vaso N.° 2 è difficile pronunciare un giudizio mancandone il disegno; tuttavia diverse particolarità, come quelle del vestiario, del ramo d'edera in mano di Polissena, e specialmente del compagno armato di Troilo, ci lasciano abbastanza riconoscere esser lo stile imitato. Nel vaso N.° 3, in conformità della leggenda più tarda, il secondo cavallo è stato tralasciato, come anche la fonte, Polissena ed altre cose. In luogo delle iscrizioni si veggono segni senza senso rassomiglianti a lettere. L'imitazione dello stile arcaico è meglio riuscita al pittore del vaso N.° 4, tuttavia, anche senza parlar d'altro, mostrasi principalmente nel trattar le pieghe la tecnica dell'arte più antica insieme con un'al-

tra già di molto progredita. Lo stesso varrà probabilmente anche per il vaso N.° 5, stando a quanto ne dice il Welcker. L'arcaismo del vaso di Monaco è sufficientemente contradetto dalla figura muliebre fuggente, la quale senza dubbio dovrebbe rappresentare Polissena, ma fornita, com'è, di faretra e lancia, rassomiglia piuttosto ad un'Amazzone, ciò che è un segno dell'ignoranza dell'antica leggenda senza esempio nello stile arcaico. Taluno piuttosto si sentirà inclinato a difendere la originalità della rappresentazione contenuta nel N.° 7, che sembra condotta con tutta l'accuratezza propria allo stile dei vasi a figure nere. Ma anche qui il disegno ha un carattere più schematico che individuale, e in figure come quella del cane aggiunto per significare la celerità della fuga di Troilo, nulla più rimane della forza di caratteristica propria dell'arte arcaica.

Val dunque a proposito di questi vasi quello che abbiamo detto dei due vasi a figure rosse N.° 8 e 9. I pittori rendevano con maggiore o minore fedeltà la composizione tipica della leggenda epica, ma essi toglievano in prestito dalla versione della tragedia l'armatura di Troilo.

Meno facile è il rispondere alla domanda, qual sia il fondamento poetico su cui riposa la rappresentazione delle due urne etrusche riferite sotto i N.° 11 e 12. La maniera di concepire l'avvenimento, in esse come in tutti i rilievi d'urne che vi si riferiscono, è così interamente diversa da quella del vaso François, che noi (contrariamente all'opinione di Schlie *Darstellung des troisch. Sagenkr. auf etr. Aschenurnen* p. 113) non possiamo pensare ad una riproduzione della versione epica della leggenda. Non troviamo più in alcuna parte rappresentata non solo la fonte, e il secondo cavallo di Troilo, e Polissena, ma neppure la scena

intera della sorpresa. Per contro compaiono in scena nuove figure, quali sono un compagno d'armi d'Achille, il pedagogo ed Ecuba, madre di Troilo. Questo ci lascia riconoscere una versione della leggenda che aveva, in alcuni tratti almeno, affinità con quella di Sofocle. Probabilmente dunque anche per questo ciclo di rappresentazioni aveva servito di modello una tragedia greca forse quella di Frinico. Ciò non pertanto non tutti i rilievi sembrano seguirla, e in alcuni apparisce evidente la mescolanza di diversi esemplari, il confondersi di diverse scene e altri indizi di trascuraggine e ignoranza. Il processo dell'azione, per quanto io veggo, è il seguente: Il giovinetto Troilo si è arrischiato ad uscir dalla città per addestrare il suo cavallo, senz'armi e accompagnato soltanto dal pedagogo. Achille e il suo compagno, forse Patroclo, lo hanno colto all'improvviso e mentre quest' ultimo afferra pei capelli il fanciullo che fugge a cavallo, Achille gli tronca il capo sotto gli occhi della infelice madre che dalle mura di Troia gemendo è spettatrice della scena (Brunn n. 22-26 e particolarmente n. 26). Il pedagogo esterrefatto o ferito, è caduto sotto il cavallo (Brunn n. 7, nelle altre rappresentazioni è stato mutato in un guerriero). Mentre i Troiani e con essi Priamo alla nuova dell' accaduto s'affrettano a correre in aiuto (Brunn n. 8), i due Greci (Achille col capo di Troilo in mano) si traggono in salvo presso l'altare d' Apollo timbreo. Quest'ultima scena ci è rappresentata anche da un rilievo della nostra serie [N.° 14], soltanto colla differenza che Troilo già morto tiene in mano una spada. Questo concetto che non si rincontra più nelle urne etrusche, è tolto manifestamente dalla versione Sofoclea. L' altro rilievo [N.° 15] mostra una confusione della composizione anche maggiore; poichè esso nel genere di morte del fanciullo

ricorda la narrazione epica, nella posizione dei due Greci e de' loro nemici si vale della rappresentazione ispirata dalla tragedia, mentre poi la corazza di Troilo ci conduce all'ultima versione della leggenda, alla quale ora vogliamo rivolgerci.

È facile intendere come nella tragedia di Sofocle era già racchiuso il germe d'un ulteriore sviluppo della leggenda, nel quale l'ardire del giovinetto Troilo fosse portato all'estremo col far sì che egli, indossata la corazza, ricerchi di sua spontanea volontà il combattimento con Achille. Tale è l'aspetto in cui ci espongono la leggenda i versi di Virgilio *Aen.* I, 474 ss.

Parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli,
fertur equis curruque haeret resupinus inani
lora tenens tamen, huic cervixque comaeque trahuntur
per terram et versa pulvis inscribitur hasta.

I particolari di questa descrizione possono bensì derivare dalla libera invenzione del poeta che in un modo qualunque abbellì la leggenda di Troilo combattente. Anche Seneca *Agam.* 747 ha in mente quest' ultima versione, quando mette in bocca a Cassandra le parole:

te sequor, nimium cito
congresse Achilli Troile.

Per un verso soltanto la leggenda non poteva soffrire alcuna alterazione, senza perdere ogni valore ed ogni interesse. In tutte le variazioni della leggenda Troilo doveva rimaner fanciullo, per quanto nell' armatura sempre più completa egli esternamente s'avvicinasse all'apparenza d'un guerriero adulto. Per la medesima

ragione anche la giovanile bellezza del fanciullo è rimasta sino all'ultimo tradizionale nella poesia, e ancora Quinto Smirneo canta di lui IV, 430 ss.

ὣς υἱὸν Πριάμοιο θεοῖς ἐναλίγκιον εἶδος
Πηλείδης κατέπεφνεν ἔτ' ἄχνοον, εἰσέτι νύμφης
νηΐδα, νηπιάχοισιν ὅμως ἔτι κουρίζοντα.
ἀλλά μιν ἐς πόλεμον φθισίμβροτον ἤγαγε Μοῖρα
ἥβης ἀρχόμενον πολυγηθέος, ὁππότε φῶτες
θαρσαλέοι τελέθουσιν, ὅτ' οὐκέτι δεύεται ἦτορ

Quantunque di quest' ultima versione della leggenda non s'abbiano testimonianze scritte prima dell'età imperiale, tuttavia la rappresentazione vascolare N.° 11 ci prova che essa era sorta molto prima e forse nell'epoca alessandrina. La rappresentazione di questo vaso può certamente esser riguardata come una libera creazione del pittore che colle varie versioni della leggenda fece una nuova composizione secondo il gusto del suo tempo. Ma il raffigurare Troilo, com'egli fa, armato di tutto punto, era un concetto che egli dovette aver tolto immediatamente dalla poesia del suo tempo, poichè soltanto dopo l'età di Sofocle poteva essersi formato. Dalle medesime ragioni risulta ancora che la rappresentazione del vaso N.° 13 (sulla nostra tavola n. 2) deve appartenere al medesimo tempo che il testè menzionato vaso N.° 11, ovvero ad un'età anche più tarda, e che perciò esso affetta uno stile più antico; con che s'accordano le molteplici traccie d'esecuzione meccanica e irragionevole. Lo scioglimento di questa scena, se la nostra spiegazione è giusta, lo scorgiamo nella figura laterale del vaso N.° 10. Anche la pittura pompeiana (N.° 17) si conforma alla versione più recente, come pare a quella stessa seguita dalle urne etrusche, di cui sopra.

Con poche parole finalmente possiamo escludere dal circolo dei monumenti qui trattati due pitture vascolari a figure rosse, nelle quali la scena dell'agguato è espressa secondo la narrazione epica, con la strana differenza che Troilo è raffigurato con barba. Il primo di questi vasi (Welcker l. c. n. 8; Gerhard *Auserl. Vas.* 92) imita molto superficialmente lo stile arcaico, e mostra inoltre numerose traccie di aver del tutto trascurato la leggenda. Il secondo, trovato in Cleone e lavorato da Timonida (*Arch. Zeit.* 1863 tav. 175) è stato sino ad ora tenuto per veramente arcaico (Brunn *Probleme* p. 110 cf. 91 e Dumont *Peintures céram. de la Grèce propre* p. 7 n. 7). Ma poichè un altro Troilo barbato finora non si conosce nè dai monumenti nè dalla poesia e non potendo affatto immaginarsene uno nella poesia epica, così sarà necessario mutare opinione sullo stile di questo vaso. Nè mancano altri esempi d'imitazioni dello stile arcaico egregiamente riuscite, sebbene generalmente i copisti dei tempi più tardi, appunto nella rappresentazione del mito di Troilo, abbiano messo nella più chiara luce l'ignoranza e la trascuraggine del loro lavoro.

T. Schreiber

DUE PITTURE DEL PALATINO.

(*Tavv. d'agg. KL*)

Sul principio dell'anno 1869 gli scavi del Palatino restituirono alla luce in quattro stanze attigue ad un atrio un numero di affreschi, i quali van segnalati fra tutti gli altri sin qui scoperti in Roma sì pei soggetti rappresentati e pel pregio della loro esecu-

zione, come per lo stato di conservazione relativamente eccellente. La loro importanza è accresciuta dal potersene determinar l'età con sufficiente esattezza mercè l'aiuto di certe iscrizioni impresse su di alcuni tubi di piombo d'una condottura d'acqua ritrovati nella vicinanza. Da esse risulta che questa casa fu abitata dalla imperatrice Livia dopo la morte del marito, che più tardi fu posseduta dall'imperatore Domiziano e che rimaneva nel suo stato primitivo fino ai tempi di Settimio Severo [1].

Lo stile elevato e l'accuratissima esecuzione di queste pitture non ci lasciano alcun dubbio intorno alla loro origine che deve riportarsi allo stesso tempo, a cui si riferisce l'iscrizione più antica. Esse pertanto appartengono ad un'epoca anteriore a quella di quasi tutti gli affreschi delle città sepolte dal Vesuvio, e non sono superate in antichità che dalle poche ritrovate in Roma.

Le scene mitologiche o di genere che vi si rappresentano, sono già state pubblicate e illustrate più volte: *Revue arch. N. S.* t. XXI p. 326 seg. p. 387 seg. tav. 14 e 15, XXII p. 47 seg. p. 152 seg. p. 193 seg. tav. 20. 21 = G. Perrot *Mémoires d'arch.* p. 84–140 tav. 5–8. S. Jacquemont nel *Correspondant* 1870. *Archaeol. Zeit.* 1874 *p.* 127 [2].

L'importanza di quelle che sono state pubblicate per la prima volta nella tav. d'agg. KL è stata fatta

[1] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1870 p. 33. L. Renier *Revue arch.* vol. XXI p. 326 e segg. ristampato di nuovo presso G. Perrot *Mémoires d'archéologie* etc. p. 74 seg.

[2] Nella scuola delle belle arti a Parigi trovansi disegni di queste pitture in grandezza uguale all'originale. Una stupenda copia a colori delle pitture della stanza principale, lavoro del pittore Otto, è posseduta dal nostro Instituto.

rilevare in poche parole dal sig. Helbig nel *Bull. dell'Instit.* 1874 p. 118.

Queste si trovano nel così detto triclinio, stanza attigua alla parte destra delll'atrio (cf. la pianta nella *Revue arch.* XXI tav. 17 = G. Perrot tav. 4), la prima (larga m. 1 e alta 2,22) sulla parete che è dirimpetto a chi entra, la seconda (larga m. 1,44 e alta 2,53) sulla parete di destra. Le pitture della parete sinistra sono, tranne poche tracce, andate perdute. Le pitture architettoniche di molto buon gusto, le quali servon di cornice a questi dipinti, sono eseguite in guisa che quasi crediamo di vedere i due paesaggi attraverso le pareti aperte.

Ambedue le pitture appartengono al numero non piccolo di quelle che ci permettono di gettare uno sguardo sui parchi delle ville romane. Comune più o meno a tutti è un assieme spesso quasi bizzarro di cadute d'acqua e laghi, rupi, prati e boschetti, dove sono qua e là sparsi piccoli edifizi e santuari. In perfetta corrispondenza col gusto troppo raffinato di quell'epoca, in una delle nostre pitture accanto ad un gregge di capre pascolanti è posto un pappagallo (tav. KL 1), e una schiera d'anitre diguazza nell'acqua innanzi un tranquillo santuario di Diana, sul quale parimenti è stato effigiato un pappagallo. Anche allora come in tutti i periodi di una coltura snervata si sentiva una certa tendenza alla quiete e alla semplicità della vita campestre, ma nello stesso tempo non si voleva fare a meno del lusso della città imperiale. Con quanta passione si ricercassero uccelli di paesi stranieri, ci è chiaramente attestato dalle testimonianze degli autori e dei monumenti (Plinio *N. H.* X 117 seg. VIII 223. Becker *Gallus* III[3] 356).

È interessante osservare, quanto spesso s'incontrino

negli antichi paesaggi a noi pervenuti, dei piccoli santuari somiglianti a quelli qui rappresentati. Per lo più servono di riempitura e solo di rado sono scelti a centro della composizione e sono eseguiti con quell'accuratezza che qui si ravvisa. Nella loro forma esterna apparisce tale varietà, che riesce malagevole il farne una classificazione sicura. Anche i due rappresentati ne' nostri dipinti non ammettono alcun confronto tra loro.

Nella prima pittura (tav. d'agg. KL 1) sopra uno scoglio molto sporgente innanzi, sotto il quale si può stender lo sguardo più lontano, vedesi innalzata una colonna, terminata da una tavola quadrangolare, su cui è posto un vaso di colore scuro, perciò probabilmente di bronzo. Un albero di cui non può determinarsi la specie, abbraccia co' suoi due rami principali la colonna, una scala porta in alto sulla parte sporgente della rupe. Dopo le ricerche di Carlo Boetticher *über den Baumkultus der Hellenen* non può sorgere più alcun dubbio che qui abbiamo dinanzi a noi un piccolo santuario nella sua forma più semplice, quand'anche vogliamo lasciare indeciso se esso sia rappresentato piuttosto dalla colonna o dall'albero. Il disco e la fasce che sono attaccati alla colonna, le corde di lana, il teschio di bue e le tavole legate insieme con nastri[1], che giacciono appiè della medesima, ci tolgono ogni incertezza sul carattere religioso dell'albero e della colonna.

Maggiori difficoltà presenta la spiegazione dell'altra pittura a cagione del singolare oggetto conico, dipinto

[1] La forma ed il significato di siffatte tavolette (*πίναχες*, *tabulae*, *tabellae*) dipinte e spesso, come qui, fatte in guisa di ripiegarsi, è stata trattata meglio che da altri da Otto Benndorf *Griech. u. sicil. Vasenbilder* p. 9 seg.

a colore giallo oscuro, che s'innalza nel mezzo della pittura su d'una base marmorea rotonda, molto larga ma bassa. Il medesimo immediatamente sotto il vertice porta un disco, e nel mezzo è ornato di larghe fascie e delle teste di un cinghiale, d'un cervo e d'un'antilope chiodatevi sopra. Sul piedistallo è posato un teschio di bue e un vaso da sacrifizi, donde sembra salire il fumo dell' incenso. Da un lato una specie di recinto è formato da un muro piegato circolarmente e interrotto da strette aperture a guisa di finestre. Su di esso son collocate tre statue di figure muliebri, ciascuna delle quali tiene due fiaccole. La forma consueta di queste barriere vedesi più chiaramente nel rilievo presso Lützow, *Münchener Antiken* tav. 38 = *Monum. dell' Instit.* II tav. 27. Spesso formano soltanto un semicerchio, p. es. nella pittura murale *Antich. d'Ercol.* t. III tav. 52 = Roux, *Herc. u. Pomp.* t. IV (5, 7). Dall' altra parte sorge un pilastro i cui contorni al presente non sono più chiaramente riconoscibili, e sopra è posato un pappagallo. Dinanzi si scorge una costruzione a mo'di scala, sulla quale è posato un diadema color d'oro di grandezza straordinaria, adorno di pietre rosse e verdi e contornato nel margine da punte contorte, dal quale pendono giù dei larghi nastri dipinti d'un color chiaro. Un pezzo staccatosi dal dipinto ha portato via con se la metà superiore di una capra (difficilmente crederei d'un Fauno), la quale deve probabilmente avere appoggiato i piedi anteriori sulla base della corona. Sul dinanzi v'è un ponticello ad un arco sopra una cascata d'acqua, la quale si versa in un bacino circolare e correndo poi in avanti forma un largo ruscello dove nuotano delle anitre. Bende di lana con nodi a distanze regolari (consueto attributo dei sacerdoti e di tutti gli oggetti relativi al culto)

circondano come ghirlande le singole parti di questo santuario.

Questi ultimi ed altri tra gli oggetti descritti attestano abbastanza chiaramente il carattere religioso di questa costruzione. Che poi anche l'oggetto conico sorgente nel mezzo stia in relazione col culto, lo apprendiamo gettando uno sguardo sui numerosi monumenti affini, di cui una gran quantità è stata annoverata e illustrata da Gaedechens, *Unedirte antike Bildwerke* fasc. I pag. 7 seg. Un oggetto somigliante rincontrasi spesso in pitture murali portato da Amorini, ed anche altrove apparisce evidentemente quale attributo di Venere. Ma in altri monumenti viene aggiunto ad altre divinità, p. es. ad Iside, a Bacco, ad Apollo, e a Diana. Anche nei vasi dell'Italia meridionale esso si rinviene non di rado in rappresentazioni che si riferiscono al culto dei morti. Di regola vedesi collocato in un'edicola nel cosidetto *heroon*, con bende attorcigliate e circondato da giovinetti e donzelle che offrono doni votivi. Più volte ancora (secondo il costume greco) dei vasi son posti sui gradini della tomba (cf. p. es. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe* tav. 25, 26. Carelli, *Dissert. esegetica* tav. 7, 5. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* tav. 30).

La forma e l'adornamento di quell'oggetto sono assai diversi. Soltanto la figura conica più o meno fortemente espressa è un contrassegno che rincontrasi quasi regolarmente. Pur tuttavia talvolta manca anche questo, e trovasi raffigurata soltanto una lunga stanga adorna dei relativi attributi e del disco già menzionato all'estremità superiore. Il rigonfiamento trovasi di regola, come nel nostro dipinto, appiè di quest'oggetto, in alcuni casi però, come nel rilievo di Monaco, anche all'estremità superiore. In tutte le rappresentazioni il suo significato

risulta chiaramente dagli attributi, che gli sono annessi o lo attorniano.

Così la *vannus mystica* ed altri arredi lo contradistinguono per attributo dionisiaco: *Mon. dell' Inst.* t. II tav. 27; *Arch. Zeit* 1858 tav. 118 n. 1; *Houel Voyage pittoresque* t. III 164. Altrove vi troviamo attaccata una lira (Bartoli - Bellori, *Pitture antiche* tav. 10) o un ramo d'alloro (sul rilievo della biga del Vaticano, Visconti, *Mus. Pio-Clem.* t. V, tav. 45) e così vien messo in relazione con Apollo. Su di un'ara nel Vaticano, la quale evidentemente è consacrata a Diana (Gerhard, *Antike Bildwerke* tav. 83), lo stesso oggetto porta nel suo vertice delle corna di cervo. La nostra pittura altresì non può rappresentare che un santuario della medesima divinità. Non solo le fiaccole tenute in mano dalle tre statuette, non solo le spoglie di animali inchiodate sull'oggetto conico, ma la corona eziandio sono noti attributi della medesima. Una perfettamente somigliante ne porta Diana nella pittura murale *Pitt. d'Erc.* t. IV tav. 64 p. 319 (cf. t. V, vignetta a p. 225).

Il signor Gaedechens nella conclusione della sua ricerca ha accettato di nuovo la spiegazione degli accademici ercolanesi, e considerato l' arnese in discorso come uno scettro. Io son d'opinione che sia impossibile una denominazione determinata, stantechè non si può provare e non è nemmeno verosimile un'affinità con gli altri arnesi del culto o della vita quotidiana e con gli attributi a noi noti delle divinità.

Per questa questione sono di somma importanza questi fatti, che cioè il medesimo oggetto è dedicato senza differenza a diverse divinità, che esso apparisce in forme così diverse, e principalmente che esso nei santuari menzionati occupa manifestamente quel posto

che altrimenti spetta all'immagine della divinità. All'infuori di alcune poche eccezioni [1] che han bisogno della loro particolare spiegazione, nell'antichità non si ritrova mai il costume di rendere un particolare culto agli attributi d'una divinità. Ma nel nostro dipinto e in rappresentazioni affini l'oggetto in discorso sorge su d'un piedistallo, come se fosse l'immagine d'una divinità. Un muro serve a mostrare che lo spazio consacrato *(templum)* deve esser diviso dal profano. Avanzi del sacrifizio, doni votivi e le bende sacerdotali attestano che il culto della divinità non è trascurato. Or mancando l'immagine della divinità stessa, tale culto non può esser tributato che all'oggetto che ne occupa il posto.

Io stimo che abbia stretta relazione coll'argomento il ricordar qui il gran numero di pietre e legni informi che nei più rimoti periodi della civiltà antica e fino in tempi molto più tardi godettero onori divini (Boetticher, *Baumkultus d. Hell.* Overbeck, *Ber. d. Sächs. Ges. d. W.* 1864 p. 120 sg.) Col tempo parecchi di questi idoli originariamente affatto rozzi e non lavorati (*ἀργοὶ λίθοι*) furon ridotti ad una forma più singolare. Quei di legno diventarono allora *ξόανα*. Noi vediamo in molti monumenti siffatte antichissime immagini divine (seppure è permesso valerci di questa denominazione) in forma di pilastri terminati in punta, e non di rado ci si presentano delle forme molto ras-

1 Abbiamo notizia di alcuni scettri e lancie che godettero onori religiosi, specialmente dello scettro di Agamennone a Cheronea (Paus. IX 40, 11). Io non tengo per impossibile che anche questi arnesi fossero idoli della medesima specie di quelli di cui sopra. Cf. Overbeck, *Ber. d. Sächs Ges. d. W.* 1864 p. 154 seg. Boetticher l. c. p. 226. 232, i risultati de'quali tuttavia io non posso accettare senza restrizioni.

somiglianti a quella dell'oggetto in discorso, p. e. su monete che rappresentano il tempio d'Afrodite a Pafo con un'antichissima statua destinata al culto (Lenz, *Göttin von Paphos* tav. II 16. 20, cf. Lajard, *Recherches sur le culte de Vénus* tav. XV, 9). Se si osservi quanto la tradizione sia stata tenace in ogni tempo, specialmente in cose attinenti alla religione, non dovrà far meraviglia che queste antichissime forme d'immagini divine abbiano serbato il loro uso e valore sino ai tempi dell'impero romano. Soltanto niuno vorrà affermare che anche allora in questi oggetti si riconoscesse il ritratto della divinità. Piuttosto erano essi divenuti dei puri simboli e facevano le veci dell'immagine del nume quasi al modo stesso che (*mutatis mutandis*) nel cristianesimo la croce di per se sola simboleggia la fede cristiana e spesso basta per dare ad una cappelletta il carattere religioso.

Questo simbolo conico, essendo poi comune a tutti gli dei, ha d'uopo dell'aggiunta di attributi speciali per potere essere riferito con certezza ad una particolare divinita. Che le spoglie di animali uccisi da Diana nella sua qualità di cacciatrice siano specialmente appropriate a caratterizzare il santuario della dea, è cosa che non richiede alcuna spiegazione. Che la corona valesse come attributo di Diana, è già stato provato di sopra col confronto di una pittura murale.

Sebbene io abbia posta in relazione la forma di questo ξόανον conico con le forme dei più antichi idoli [1], tuttavia non posso accettare l'ipotesi che il pittore di quest'affresco abbia a bella posta imitato un

[1] Boetticher l. c. p. 467 ed Overbeck l. c. p. 136 lasciano indeciso se l'oggetto in discorso serva soltanto a sostenere gli attributi delle divinità, o abbia un suo particolare significato.

uso antiquato dei tempi primitivi, poichè numerose testimonianze fan fede che oggetti della specie di quello effigiato nel nostro dipinto continuarono ad avere un valore religioso insino ai tempi dei Romani: cf. Overbeck l. c. p. 141 seg. Tanto meno posso persuadermi che questo ξόανον abbia qualche affinità con quegli oggetti lavorati in bronzo o in ambra che si trovano in tombe molto primitive del Bolognese e di Veji; cf. *Bull. dell'Instit.* 1874 p. 118.

Gli oggetti citati dal sig. Helbig, ai quali si può aggiungere un altro trovato in una tomba di Cere antica (Grifi, *Mon. di Cere antica* tav. IV, 2), non solo mostrano non piccole differenze tra loro, ma nelle parti caratteristiche si allontanano notevolmente dalle ξόανα coniche di cui si tratta. Dalla loro piccolezza e dagli arnesi coi quali si trovano insieme, sembra piuttosto doversi dedurre che fossero destinati agli usi della vita quotidiana. Ad ogni modo non è possibile provare che abbiano un significato religioso.

Inoltre è stato fatto rilevare da Helbig offrir quell'arnese posto alla colonna (tav. d'agg. KL 1) nei manichi in forma di teste di grifoni un concetto proprio all'antichissima arte greca, corrispondente col cratere dedicato dai Samii dopo la spedizione a Tartesso e con altri rinvenuti in tombe etrusche di alta antichità. Gli esempi non sono rari. Aggiungo a quelli citati da Helbig i seguenti: *Revue archéol.* 1874 pl. 16 n. 1 (Poggio Renzo), Micali *Mon. ined.* 1833, tav. 14-16 e 1844, tav. 337. In altri vasi della medesima specie e di eguale antichità i manichi sono adorni con teste di leone, p. es. Grifi *Cere antica* tav. 5 e 7. E dacchè gli stessi concetti si rinvengono anco sui vasi di bucchero (De Witte, *Études sur les vases peints*, Paris 1865 p. 53. Stephani *Vasensammlung der Eremitage* tav. VI

n. 250 ecc.), la cui fabbricazione sembra esser durata sino ai tempi posteriori, e si trovano applicati altresì su vasi marmorei dei migliori tempi romani (p. es. Piranesi, *Vasi e candelabri* t. II tav. 66), io inclino ad ammettere che vasi con manichi di questa antichissima specie trovavansi ancora nel tempo in cui fu eseguito il nostro affresco (tav. d'agg. KL 1). Fra le pitture scavate in Ercolano ve n'è una (*Pitt. d'Ercol.* t. III tav. 40 p. 205=Helbig. n. 1326) raffigurante l'ingresso a Troia del cavallo di legno : in questa si vede una colonna con un vaso sovrapposto, ambedue del tutto rassomiglianti a quelli della nostra pittura.

Sono questi monumenti che m'imdepiscono di seguire l'opinione di Helbig, che gli antichi pittori nei paesaggi di questo genere si studiassero di esprimere il primitivo carattere non soltanto nella scena in generale, ma anche negli oggetti raffigurativi. Non credo che le pitture da noi pubblicate siano mera invenzione, prodotte dall'immaginazione dell'artefice; anzi credo che esse siano tratto a tratto tolte dalla realtà e che mostrino soltanto quegli arnesi che allora erano adoperati nel culto, arnesi che realmente si ritrovavano in santuari di questa specie.

Per ciò che riguarda il carattere arcaico delle tre statue collocate sul muro del santuario di Diana (tav.d'agg. KL 2), egli è noto abbastanza come per tutta l'antichità siasi mantenuto il costume di rappresentare in forme arcaiche gli oggetti destinati al culto. Per intender meglio il concetto della figura a sinistra, si può confrontare con un'altra molto simile in una pittura a fresco, trovata forse anch' essa a Roma : G. Turnbull, *a curious collection of ancient paintings* Lond. 1741 tav. 34.

In capo alle due altre statue vedesi un cappello

di forma insolita, fornito in cima di una punta che è curvata sul dinanzi. Sembra che questa fosse la copertura del capo che si portava durante il sacrifizio, poichè in un dipinto murale di Pompei (*Mus. Borbon.* t. XI tav. 26) son coperti del medesimo cappello un uomo e una donna che si accingono a sacrificare innanzi la statua della dea Roma. L'uomo immergendo le mani nella vicina cascata d'acqua adempie il sacro precetto di non comparir dinanzi alla divinità se non con mani pure (Ovid. *fast.* IV, 778 *in vivo perlue rore manus.* Dionys. VII, 72 ecc.), mentre la moglie tenendo in mano il cestello ripieno di frutti attende il principiar del sacrifizio.

T. Schreiber.

OSSERVAZIONI SOPRA LA PROVENIENZA DELLA DECORAZIONE GEOMETRICA.

Lettera di W. Helbig *a* A. Conze.

(Mon. dell'Inst. Vol. X tav. XXIV^a, tavv. d'agg. H. I)

Siccome Ella, pregiatissimo signore, per cagione della spedizione, che imprese per carico dell'imperiale governo austriaco a Samotrace, fu impedito ad illustrare i monumenti incisi sulla nostra tavola dei Monumenti XXIV^a, così io li accompagnerò con poche parole e profitterò dell'occasione per seguire l'invito che mi diresse, di esporre cioè le divergenze che esistono tra Lei e me riguardo l'origine e la provenienza della decorazione geometrica; la quale è propria ad alcuni dei monumenti incisi sopra questa tavola, mentre altri stanno in istretta relazione colla quistione che vi si connette.

Sopra i monumenti stessi bastano poche notizie di fatto. Sotto il num. 1 sono incisi, tutti in metà della grandezza naturale, alcuni oggetti, generalmente di bronzo, provenienti da Cervetri. Benchè manchino notizie esatte sopra il loro ritrovamento, nondimeno dall'ossido eguale in tutti, come dal fatto, che essi formano un insieme ornamentale d'identico carattere stilistico, può conchiudersi con sufficiente certezza, che provengano dallo stesso scavo.

1^a si è una collana formata da un solido cerchio di bronzo, sul quale è infilata una specie di bulla.

1^b una di quelle armille, colle quali gli Italici solevano adornare il braccio cf. *Arch. Zeit.* 1850 p. 250.

1^c solido cerchio di bronzo, il quale secondo il diametro anche esso era diputato a fregiare il collo.

1^d tondo formato da due lastre di bronzo; siccome una rottura visibile sull' orlo prova esservi stata fissata originariamente qualche cosa, così credo, che vi manchi il cannellino sovrapposto come è proprio alle bulle di 1^a e 1^b, e che anche questo oggetto sia stata una bulla, la quale anticamente forse faceva parte della collana 1^a.

1^e fibbia di cintura, nel cui mezzo è espresso in lavoro a giorno un cervo o una capra che rivolge la testa; sull' orlo si vedono traccie di ruggine di ferro.

1^f conchiglia, secondo il sig. Boll *Cypraea isabella*, propria all'oceano indico, mediante un anello di bronzo attaccata ad un pezzo di ferro. Se ne hanno cinque esemplari.

1^g bastoncino di bronzo, alla di cui estremità inferiore sono attaccati due tondi di bronzo da formare un sonaglio; l'estremità superiore consiste in un pezzo di ferro perforato. Se ne hanno due esemplari.

I pezzi 1[f] ed 1[g] forse facevano parte della cintura, la cui fibbia 1[e] sull'orlo mostra traccie di ferro, vale a dire vi erano attaccati in distanze simmetriche. In ogni caso, seanche non avessero appartenuto alla cintura, erano disposti nell'anzidetta maniera in qualche parte del vestimento o dell'armadura.

1[h] uncinetto femina lavorato con fili di bronzo attortigliati.

L'insieme di antichità incise sotto il num. 1, benchè non sia constatato, che fossero trovati nella stessa tomba oggetti geometricamente decorati, nondimeno appartiene allo strato nel quale domina tale decorazione. L'ornato a striscie proprio alle collane 1[a], 1[c] spesso si trova sopra bronzi di questo strato (cf. p. e. von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. XVI 19, XVII 1; Lindenschmitt *Alterthümer uns. heidn. Vorzeit* I fasc. 8 tav. 5). Lo stesso può dirsi dei sonagli 1[g] (Cf. *Bull. dell' Instit.* 1875 p. 73 sg). L'animale finalmente espresso sopra la fibbia 1[e], sia cervo, sia capra, appartiene alla fauna della decorazione geometrica.

Num. 2. bragiere lavorato a mano in argilla brunastra, alto m. 1,03, proveniente da Cervetri. Il recipiente del sostegno, perforato e munito con bottoni per alzarlo, serviva a mettervi dentro la materia combustibile. Se ne hanno due esemplari.

La collana di ambra num. 3, incisa a due terzi della grandezza naturale, ed i frammenti di vaso d'argilla brunastra num. 4[a], 4[b] (il diametro del coperchio 4[a], in quanto questo è conservato, arriva a m. 0,09) provengono dal territorio di Palestrina, dove furono trovati nello stesso scavo. I fatti relativi alla scoperta vennero a mia conoscenza soltanto a poco a poco e dopo che alcuni oggetti che certamente avrei fatto disegnare, se avessi saputo essere essi trovati insieme,

erano già stati dispersi. Oltre ciò certe circostanze mi forzano a pronunciarmi sopra quello scavo con qualche riservatezza ed a dare piuttosto cenni generali, che notizie precise. Lo scavo ebbe luogo non troppo lontano dal posto, dove furono trovati gli oggetti pubblicati nei nostri Monumenti vol. VIII tav. XXVI e negli Annali dell'a. 1866 tav. d'agg. GH, oggetti che in parte mostrano la decorazione geometrica, in parte quella susseguente, la quale adopra animali asiatici, animali fantastici ed ornati vegetali. Disgraziatamente non mi era possibile di constatare, se lo scavo recentemente eseguito abbia dato alla luce una o più tombe. Nell'enumerare gli oggetti ritrovati comincerò da quelli lavorati in ambra: molti ciottoli, generalmente della grandezza di un uovo di colomba, rozzamente ritondati e perforati, che originariamente formavano una o più collane; diverse piccole figure di scimie sedute, perforate nella testa; una figura più grande di scimia coricata, nella quale il sig. Boll riconosce il *Macasus Rhesus*, specie propria alle Indie (cf. *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 8 sg. 1875 p. 49), e di cui diamo sulla tav. d'agg. I n. 1 l'incisione eseguita nella grandezza dell'originale. Oltre ciò si trovò la collana incisa sulla nostra tavola dei Monumenti n. 3 e diverse grandi fibule con pezzi di ambra infilati sul dorso, rassomiglianti generalmente al tipo pubblicato da Gozzadini *di un sepolcreto scoperto presso Bologna* tav. VIII 19. Speciale menzione meritano ancora due pezzi di ambra perforati, l'uno tondo, l'altro oblongo, il cui atteggiamento chiaramente accenna essere stati anche essi infilati sul dorso di fibule colossali. I quali pezzi sono i più grandi che conosco tra quei conservati di così fatto ornato, arrivando il diametro del tondo a m. 0,09, i lati dell'oblongo a m. 0,06 e 0,05, l'altezza a 0,03. Di vasi furono trovati molti

frammenti, tutti lavorati a mano, generalmente ornati con linee e con tondi in guisa di occhi di dado, graffiti rozzamente e senza formare regolari sistemi decorativi, pochi frammenti con regolari schemata della decorazione geometrica, graffiti anche essi. Della classe menzionata in primo luogo danno sufficiente idea i frammenti incisi num. 4. Mentre il frammento 4ᵇ fuor di dubbio proviene d'un manico, il num. 4ᵃ raffigura uno di quelli coperchi in forma di cupola che talvolta si trovano in sepolcri etruschi e generalmente sotto circostanze che accennano un' alta antichità. In un esemplare trovato a Corneto, nel quale le anse, rotte in quello prenestino, sono perfettamente conservate, esse anse sono perforate in maniera che vi si possa passare un filo atto ad alzare comodamente il coperchio (cf. *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 238 sg.).

5ᵃ, 5ᵇ diadema che si dice trovato a Benevento; il cerchio interno di bronzo; quello esterno d'argento; inciso in metà della grandezza naturale. Gli ornati stampati sulla lastra d'argento appartengono generalmente a quelli adoperati dalla decorazione geometrica; ma essi non mostrano più lo stretto principio lineare, il quale originariamente è proprio a questa decorazione; piuttosto una tendenza verso le forme tonde caratteristiche per i sistemi susseguenti, in maniera che il monumento con perfetta sicurezza possa attribuirsi ad uno stadio relativamente tardo di sviluppo. Colla quale supposizione corrisponde l'essere frammisti ai concetti geometrici altri propri a sistemi più recenti, come sono le rosette, i particolari ornati in guisa di fiori con sopra una trave orizzontale che sembrano imaginati sotto l'impressione di capitelli, finalmente gli elmi.

6ᵃ, 6ᵇ collana con tondo in guisa di bulla, proveniente da Corneto; l'insieme 6ᵃ è inciso in metà

della grandezza naturale, gli ornati del tondo 6[b] nelle dimensioni originali. Ho fatto riprodurre il monumento tale, quale si trovava presso chi lo possedeva, mentre naturalmente non posso garantire, che i singoli elementi, di cui consiste, originariamente appartenessero ad uno o a diversi ornati. Ma in ogni caso abbiamo da fare con elementi propri allo stesso strato sepolcrale ed appunto a quello, nel quale domina la decorazione geometrica. Basta citarvi il fatto, che gli stessi elementi, compreso anche un tondo molto somigliante al nostro, furono trovati insieme in una tomba cornetana dell'anzidetto strato (cf. *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 56 n. 3, 4). I grandi cilindri acuminati ornati con striscie sono di oro pallido (*elektron*), quelle piccole perle gonfie nel mezzo e con orli sporgenti di argento, due, che sull'incisione abbiamo segnato con un asterisco, di ambra, tutte le altre, così le cilindriche, come le tonde, di vetro generalmente verdastro, ma non traluoido. Il tondo che forma il centro, consiste in una lastra d'argento, ed altra sovrapposta di oro pallido (*elektron*) con ornati stampati (6[b]). I quali ornati anche essi mostrano lo stile geometrico già alquanto rilassato, mentre tra loro appariscono eziandio concetti propri al susseguente sistema decorativo: la rosetta nel centro ed i gruppi e le striscie con ornati in forma di semiluna.

7. Vaso di bronzo, alto m. 0,49, proveniente da Corneto; le lastre di bronzo sono lavorate col martello e poi fissate con chiodi. Gli ornati, abbastanza rozzi, mostrano, di concetti posteriori al sistema geometrico, lioni (nella cintura presso la bocca) e rosette. Che le figure umane rappresentate nella terza striscia (se si conta dalla bocca) appartengano all'apparato del sistema geometrico, ora è provato; perchè disposte in maniera

somigliante come sul nostro vaso ricorrono su stoviglie di Villanova (Gozzadini *di un sepolcreto etr. scop. presso Bologna* tav. II 6, III 2, 9, 11) e di Bazzano (Crespellani *del sepolcreto e degli altri mon. ant. scop. presso Bazzano* tav. II 11)[1] e su bronzi di Hallstatt (von Sacken *Grabfeld von Hallstatt* tav. XI 4, 6 cf. p. 122). Se è giusta l'opinione che subito svilupperò sopra la provenienza della decorazione geometrica, allora potrebbe riuscire probabile la congettura essere l'archetipo delle nostre figure in piedi colle braccia alzate un antico concetto originariamente proprio alla tessitura asiatica, il quale poi fu trasferito in altre tecniche (cf. Semper *der Stil* I p. 272 sg.). La sesta striscia con cavalli accompagnati da uomini trova analogia sopra la ben conosciuta situla di Sesto-Calende (Biondelli *di una tomba gallo-italica scop. a Sesto-Calende* tav. II, *Rev. Archéol.* XVI 1867 p. XXI 8).

Ora passiamo a cosa di maggior rilievo, alla quistione cioè sopra la provenienza della decorazione geometrica.

È merito di Lei l'aver per la prima volta sviluppato metodicamente le particolarità di essa decorazione e l'aver provato mediante la probabile genesi tecnica dei concetti adoperati e mediante notizie di scavo, che essa è la più primitiva e più antica tra tutti i sistemi decorativi che successivamente si seguirono nel mondo antico. Mentre questi risultati restano superiori a qualunque dubbio, non posso assentire alla Sua opinione sopra l'origine e la provenienza di essa decorazione. Siccome monumenti decorati col sistema

[1] Cf. anche la coppa di Veji nell'*Archaeologia* 38 I (London 1860) p. 195 = *Ann. dell'Instit.* 1872 tav. d'agg. K 18.

[2] *Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kaiserl. Akademie der Wissenschaften* 1870 p. 505 sg. e 1873 p. 221 sg.

geometrico si sono trovati nelle isole dell' arcipelago greco, nella Grecia propria e specialmente nell'Attica, nella Beozia e nelle vicinanze di Micene, in diverse provincie dell'Italia e finalmente anche in grande quantità al di là delle Alpi, nell' Europa media e settentrionale, così Ella suppone, che gli ornati in discorso si siano propagati dal nord al sud, che Greci ed Italici, immigrando nelle penisole classiche, gli abbiano portati con loro dalle antiche sedi; che in costrutto la decorazione geometrica sia stata proprietà comune degli Ariani o almeno del loro ramo europeo. Per sostenere quest' ipotesi, la quale fu applaudita da quasi tutti i dotti [1], Ella s'appoggia sopra un risultato della scienza delle lingue comparative, che cioè il popolo primitivo indoeuropeo abbia già conosciuto la tessitura ed il lavoro in bronzo. L'esercizio di cotali tecniche – così conclude Ella – doveva con necessità presto condurre a sviluppare un sistema decorativo adequato alle loro

[1] L'indicazione dei dotti che hanno acconsentito, si trova negli stessi *Sitzungsberichte* 1873 p. 223 not. 2. Ai quali ora debbono aggiungersi G. Hirschfeld *Ann. dell'Inst.* 1872 p. 155 sg., il quale (p. 176) accetta per i monumenti geometricamente decorati trovati in Grecia l'appellazione di arte *pelasgica*, ed il Conestabile *sovra due dischi in bronzo antico-italici (Mem. dell'acc. di Torino* serie II tom. XXVIII), che accenna come punto di partenza della propagazione del sistema geometrico le coste meridionali ed occidentali del Caspio ed il Caucaso, come vie, che esso percorse verso l'occidente, la Tauride, il Ponto Eusino e l'Asia minore (p. 19). Quanto più ammiro la vasta erudizione sviluppata in questa memoria, tanto meno posso acconsentire al metodo comparativo in essa impiegato. Il ch. autore non distingue con sufficiente precisione tra ciò che giustamente può chiamarsi sistema decorativo e tra concetti isolati. Gli basta, che un monumento mostri un triangolo od altro ornato isolato che ricorre nell'apparato della decorazione geometrica, per inserirlo nello sviluppo di essa decorazione, col quale procedere potrebbero rivecarsi a comune origine le industrie primitive di quasi tutti i popoli del nostro globo.

condizioni; i concetti adoperati nella decorazione geometrica con sufficiente sicurezza possono supporsi originati mediante primitivi processi di tessitura e di metallotecnica; dunque riesce probabile, che i concetti decorativi propri agli Indoeuropei siano stati appunto quei geometrici.

Non entrerò nella quistione difficile, se infatti il popolo indoeuropeo abbia già conosciuto le anzidette tecniche [1]: nondimeno per ora concederò che sia così. Voglio assentire anche, che gli Italo-Greci, dopo essersi separati dagli altri Ariani, abbiano conservato quelle tecniche e passato le Alpi ed il Balcan, portando con loro il telaio e gli utensili necessari per lavorare il bronzo. Nemmeno insisterò sopra una lacuna, la quale, concesso tutto questo, resta nella conclusione di Lei, non essendo per niente provata la regola che Ella implicitamente stabilisce, che cioè l'esercizio di esse tecniche immediatamente o presto debba condurre allo sviluppo di un adequato sistema di decorazione. Piuttosto mi rivolgerò subito all'esame, se gli avanzi della più antica civiltà italica che conosciamo, corrispondano con quanto Ella congettura, che cioè gli Italici abbiano portato d'oltre le Alpi la decorazione geometrica bella e fatta. Ricordevole della concessione che Le ho fatta riguardo l'uso del bronzo, farò astrazione dalle scoperte della cosidetta età della pietra e comincierò col più antico strato dell'età del bronzo che conosciamo in Italia, il quale è rappresentato dalle terremare di esso periodo

1 Si confrontino frattanto le sensate obbiezioni, che lo Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Übergang aus Asien nach Europa* 2. ed. p. 485 sg. e p. 489 sg. alza contro questa supposizione; obbiezioni che trovano molte conferme nelle scoperte italiche.

scavate nelle provincie di Parma, Reggio e Modena [1]. Le quali terremare a poco a poco hanno dato alla luce quasi si può dire innumerevoli oggetti lavorati in argilla, in osso, in corno di cervo ed anche, quantunque questi in quantità relativamente ristretta, in bronzo, così che con perfetta sicurezza possa giudicarsi dello stato di capacità tecnica ed industriale proprio alle popolazioni che in esse dimoravano. E, per comunicare fin dal principio il risultato delle seguenti osservazioni, uno schema regolare della decorazione geometrica non si trova sopra alcuno di quegli oggetti. Esaminiamo in primo luogo le stoviglie estratte a migliaia dalle terremare. Lavorate a mano e cotte imperfettamente, esse o sono prive di qualunque ornato o mostrano linee rette o curve o puntini, generalmente graffiti, più raramente rilevati nell'argilla ancor umida, disposti in

[1] Siccome a molti dei nostri lettori la letteratura ora molto distesa sopra le terremare sarà sconosciuta, così rammenterò le opere principali. Sopra le terremare nella provincia di Parma: Pigorini e Strobel *le terremare dell'Emilia* inserita nell'opera di Gastaldi *nuovi cenni sugli oggetti d'alta antichità trov. nelle torbiere e nelle marniere dell'Italia* Torino 1862; Strobel e Pigorini *le terremare e le palafitte del Parmense*, 2. relazione inserita negli *Atti della società italiana di scienze naturali* vol. VI, Milano 1864; Strobel *avanzi preromani racc. nelle terremare e nelle palafitte dell' Emilia*, 2 fasc., Parma 1863, 64; de Mortillet *le signe de la croix avant le christianisme* Paris 1866 p. 3-49. — Sopra le terremare nella prov. di Reggio d'Emilia: Chierici *le antichità preromane della prov. di Reggio d'Emilia* Reggio 1871; de Mortillet *Revue archéologique* XI (1865) p. 302-318. — Sopra le terremare nella prov. di Modena: Canestrini *oggetti trov. nelle terremare del Modenese*, 1. relazione, *avanzi d'arte*, inserita nell' *Archivio per la zoologia, l'anatomia* ecc. vol. IV Modena 1865; 2. rel., *avanzi organici*, inserita nell'*Annuario della società dei naturalisti a Modena* vol. I Mod. 1866. Coppi *monografia ed iconografia della terramare di Gorzano* Modena 1871. — Debbo esprimere al sig. Pigorini i miei più sinceri ringraziamenti per il gentile aiuto che mi prestò nella parte del mio articolo relativa a queste antiche abitazioni,

maniera svariata e del tutto arbitraria. Siccome s'intende, che Ella non conterà questi rozzi tentativi, nei quali ricorre un elemento del tutto strano alla decorazione geometrica, vale a dire quelle curve irregolari, e pe' quali è caratteristica appunto l'assenza di ciò che si chiama sistema, tra i prodotti del sistema decorativo geometrico, così non serve farvi sopra più lunghe parole; ma possiamo passare subito ad un altro genere di ornati ovvie nelle terremare. È innegabile, che alcuni, ma pochi oggetti visibilmente si distinguono dalla rozzezza primitiva propria alla grande massa e sono specialmente i seguenti:

Pettine di corno di cervo con graffitevi sopra quattro striscie parallele di triangoli: Strobel *avanzi preromani* fasc. I tav. II 9.

Altro pettine dello stesso materiale con due striscie eguali ibid. fasc. II tav. VII 4 (cf. tav. VII 16 che mostra un esemplare, sul quale è cominciato, ma non finito un ornato analogo).

Pettine di bronzo con quattro gruppi di cerchi concentrici ibid. fasc. I tav. IV 24.

Pettine di corno di cervo con striscie di cerchi ibid. fasc. II tav. VII 15.

Spillone fuso in bronzo con linee orizzontali ed incrociate: Coppi *monografia della terramare di Gorzano* I tav. IV 7 (p. 38 n. 7).

Fusaiola di terracotta con sull'orlo triangoli e nel mezzo gruppi di linee rette che in guisa di raggi sono dirette verso il buco nel centro: Mortillet *le signe de la croix* p. 48 fig. 31.

Altra fusaiola di terracotta con sull'orlo quattro triangoli e quattro gruppi di linee rette, disposti simmetricamente, e nel mezzo linee in guisa di raggi:

Strobel *avanzi preromani* tav. III 19, Mortillet *le signe de la croix* p. 48 fig. 32 [1].

I quali oggetti dunque mostrano, è vero, tre elementi formali che adopra anche la decorazione geometrica: i triangoli, i cerchi, i gruppi di linee rette. Ma cotale coincidenza superficiale certamente non basta per attribuirli al sistema geometrico e concluderne, che questo procedimento sia stato praticato dai terramaricoli. Imperocchè Ella stessa con stringenti parole ha accentuato, che in cotali confronti stilistici concetti isolati, come sarebbero quei triangoli, quei cerchi, quei gruppi di linee rette, i quali per cagione della loro semplicità ricorrono nell' industria primitiva di molti pòpoli diversissimi di posizione geografica e di razza, nulla provano; che per poter attribuire diversi lavori decorativi allo stesso sviluppo, ci vuole una più generale corrispondenza nel complesso degli elementi ornamentali e, come Ella s'esprime, nella loro sintassi, vale a dire nella maniera, colla quale essi vengono composti ed ordinati, per formare organismi decorativi. Se applichiamo questo metodo benissimo da Lei precisato, riesce impossibile l'attribuire al sistema geometrico gli ornati degli anzidetti oggetti. Imperocchè essi quasi tutti mostrano un solo concetto isolato di quei propri alla decorazione geometrica, mentre le fusaiole si limitano su due, cioè i triangoli ed i gruppi di linee

[1] A bella posta passo sotto silenzio le due rotelle di bronzo con cerchi concentrici graffiti pubblicate dal Coppi l. s. I tav. IV 9a-c (p. 38 n. 13) e tav. IV 8ab (p. 44 n. 57), le quali, essendosi non mai trovati nelle terremare bronzi lavorati col bolino, probabilmente appartengono ad uno degli strati superiori alla terramara, tra i quali si trova eziandio uno che contiene oggetti dell' epoca romana. È una decisa mancanza dell' impresa peraltro molto utile del Coppi, che quei diversi strati non sono stati abbastanza distinti.

rette. La quale scarsità di concetti ornamentali, essendo soltanto coordinati o concetti identici o due diversi, esclude il confronto della sintassi. In ogni caso, come ho accennato già sul principio, ornato, che riunisca un cospicuo numero di concetti propri alla decorazione geometrica e li disponga colle stesse leggi come questa, non si è trovato sopra alcun oggetto proveniente dalle terremare, ciò che ci forza a supporre la decorazione geometrica in quel senso, nel quale Ella ed io l'intendiamo, essere restata sconosciuta ai terramaricoli.

Oltre ciò in questa ricerca deve tenersi conto d'un'altra quistione ed è quella, se il contenuto delle terremare rappresenti le popolazioni che vi dimoravano ancora nello stadio, nel quale si erano trovate prima d'immigrare nell'Italia, o in uno stadio, nel quale esse già avevano subìto influenze trasmarine adattate a modificare ed ad ampliare la somma di conoscenze tecniche ed industriali che i loro antenati avevano portata d'oltre le Alpi. Alcuni fatti osservati nelle terremare provano essere giusta la supposizione menzionata in secondo luogo. Imperocchè in diverse di esse terremare dell'età del bronzo si sono trovate ossa di asino [1]. Ora la scienza naturale e quella delle lingue comparative vanno d'accordo nel risultato [2], che quest'animale non abbia accompagnato i Greci e gli Italici, quando immigrarono nelle due penisole classiche, ma che esso

[1] Gastaldi *nuovi cenni* p. 44, Strobel e Pigorini *le terremare* 2 relazione p. 52, Canestrini nell'*Annuario dei naturalisti a Modena* I p. 111, Strobel *avanzi preromani* p. 13.

[2] Cf. Benfey *Wurzellexicon* I p. 123 (opera che non sta alla mia disposizione); Pictet *les origines indo-européennes* I p. 354; Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 113 sg. p. 502 sg., il quale avrebbe potuto aggiungere il fatto, che ossa di asino mancano nelle abitazioni lacustri della Svizzera.

sia stato introdotto presso di loro, dopo che erano arrivati alle coste del mediterraneo, per mediazione semitica. Dalla parola semitica che nell' ebreo suona *athon*, proviene il latino *asinus* e coll'ellisione del dentale il greco ὄνος. Lascio ai linguisti il decidere, se *asinus* sia derivato direttamente dalla parola semitica – ciò che proverebbe i primi asini nell'Italia essere stati introdotti dai Fenici – o dalla forma ἄσνος o ὄσνος, che possiamo supporre in un antichissimo stadio dello sviluppo della lingua greca – il che proverebbe l'onore d'aver importato i primi asini nell'Italia toccar ai Greci ed allora probabilmente ai Γραικοὶ dell'Epiro, i quali già in tempo anteriore al principio della colonizzazione ellenica stavano in relazione cogli Italici [1]. Comunque se ne giudichi, in ogni caso gli Italici, da che si servivano dell' asino, non erano più vergini d' influenze

[1] Non ardisco di far valere nello stesso senso il fatto, che nelle terremare parmigiane come modenesi si sono trovati pedali, tralci e vinacciuoli della vite, *vitis vinifera* L. (Strobel e Pigorini *le terremare* 2. rel. p. 29 sgg., 150; Canestrini *oggetti trov. nelle terremare modenesi* 2. rel. p. 61). È vero, che lo Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 62 sg., p. 493 sg. sostiene *vinum* latino derivare dall' accusativo di Ϝοῖνος greco ed aver dunque i Latini conosciuto mediante i Greci l'artefatto, il vino, ed il processo di prepararlo. Ma, fosse anche giusta questa supposizione, non ne viene scansata la possibilità, che gli Italici, prima di conoscere l' artefatto, abbiano già coltivato la pianta, la vite (*vitis*), contentandosi di mangiare le uva e che la pianta in tempo anteriore alle influenze elleniche per la via di terra si fosse propagata fino nell'Italia dalle coste del mare nero, dove essa sembra indigena (Cf. Grisebach *die Vegetation der Erde* I p. 125 sg.). In ogni caso il nome di Οἴνωτροι e di Οἰνωτρία è antichissimo e sembra risultare anche dall'Odissea (IX 110, 133, 357 sg.), che gli Ionii, mentre arrischiavano le prime navigazioni verso le coste della Sicilia e dell'Italia, vi trovassero già la vite. Dagli avanzi scoperti nelle terremare risulta soltanto, che gli abitanti avevano la vite, mentre resta indeciso, se essi si contentassero di mangiare le uva o se ne facessero anche del vino. — Interessante si è l'assoluta mancanza nelle terremare dell'uliva e del fico.

straniere. Il quale risultato riesce molto importante per l'analisi del contenuto delle terremare: perocchè, siccome le popolazioni ivi dimoranti contavano già l'asino tra i loro animali domestici, così non abbiamo più il diritto di riconoscere nel contenuto delle terremare precisamente il capitale tecnico ed industriale proprio ai loro antenati, mentre dimoravano oltre le Alpi; anzi dobbiamo ammettere la possibilità, che esso capitale mediante le influenze straniere sia aumentato, che alcuni oggetti, come quelli sopra mentovati, i quali dirimpetto alla rozzezza primitiva che generalmente caratterizza il contenuto delle terremare, mostrano un relativo grado di perfezione, siano o importati o lavorati dai terramaricoli sotto l'impressione di prodotti importati.

Mentre non si trova traccia del sistema decorativo geometrico nelle terremare, esso spicca per la prima volta nello strato susseguente a quello delle terremare, nello strato rappresentato specialmente p. e. dalle scoperte fatte nelle vicinanze di Bologna [1] e dalla necropoli di Poggio Renzo [2], strato che mostra essenziali progressi, tra cui deve anche contarsi appunto l'impiego della decorazione geometrica. Il fatto, che questa decorazione manca nello strato più antico dell'età di bronzo che conosciamo nell'Italia ed apparisce soltanto in uno strato più recente, certamente contrad-

[1] Gozzadini *di un sepolcreto scop. presso Bologna* Bol. 1854, *di altre settantuna tombe del sepolcreto scop. presso Bologna* Bol. 1856, alle quali ora s'aggiungono diverse tombe scoperte negli scavi Arnoaldi (*Bull. dell' Inst.* 1875 p. 49) e Benacci (*Bull.* 1875 p. 50, p. 180 sg.).

[2] *Revue archéologique* XXVII (1874) p. 209 sg. XXVIII (1874) p. 155 sg.; Gamurrini presso Conestabile *sovra due dischi in bronzo antico-italici* (Mem. dell'acc. di Torino Ser. II, tom. XXVIII) p. 28 not. 5; Brogi *Bull. dell' Inst.* 1875 p. 216 sg.

dice all'opinione da Lei emessa, che gli Italici l'abbiano portata con loro d'oltre le Alpi, ma mostra piuttosto, che essi aveano già dimorato qualche tempo nella penisola, quando si sviluppò o venne introdotta presso di loro l'anzidetta decorazione.

Ma, prima di passare ad altri fatti, debbo rifiutare un'obbiezione, che Ella potrebbe muovere contro la conclusione orora da me accennata e contro altre che farò in seguito. Imperocchè, siccome Ella sostiene, Ariani aver introdotto la decorazione nell'Italia, così forse mi opporrà, che le terremare non provino nulla contro quest'asserzione, non essendo per niente deciso, se quelle abitazioni abbiano appartenuto ad Italici ariani o piuttosto a popolazioni anteriori all'ariana immigrazione. So bene, diverse traccie accennare l'esistenza di una popolazione preariana, nell'Italia e con sufficiente certezza poter riguardarsi come avanzi di essa i Liguri, i quali dagli Italici ariani avanzantisi nella penisola furono rigettati sulla costa montagnosa che ancor oggi porta il loro nome [1]. Ma la supposizione, che i resti osservati nelle diverse provincie dell'Italia, i quali attestano uno sviluppo precedente all'introduzione della decorazione geometrica, tutti provengano da una popolazione preariana, non regge innanzi ad un'analisi spregiudicata. L'esaurire l'intera quistione, passando in rivista le numerose scoperte, di cui a tale scopo bisognerebbe tener conto, molto sorpasserebbe i limiti stabiliti a questa lettera e per fortuna nemmeno è necessario; perchè ci

[1] A bella posta non faccio menzione degli Iapigi o Messapi; perchè essi sono certamente Indoeuropei e secondo la mia opinione, che svilupperò fra poco in un'altra occasione, precisamente Γραικοί, i quali pervennero nell'Italia non per via di terra, ma dalla parte del mare.

sono alcune scoperte relative alla nostra quistione, che con certezza o somma probabilità possono riferirsi ad Italici di puro sangue ariano e limiterò la mia argomentazione a queste. Alle quali appartengono appunto le anzidette terremare. Che in queste abitasse una popolazione italica nel senso etnografico della parola, risulta da due osservazioni. Dall'un canto le terremare tutte quante formanti un oblongo e munite con profonde fosse ed alti argini di terra mostrano particolarità essenziali [1] del sistema comunemente adoprato da tutti gli Italici nel tracciare le città e le *castra* [2]; in due si è trovata eziandio traccia di una specie di *cardo* che le divide [3]. Dall'altro canto il contenuto delle terremare in parte corrisponde coi più antichi monumenti di civiltà latina che conosciamo e sopra i quali subito discorreremo, vale a dire coi vasi d'argilla e con arnesi di bronzo e di osso trovati a Roma sull'Esquilino nell'infimo strato della terra vegetale [4], e con vasi e bronzi scoperti nell'antichissima

[1] Di queste particolarità interessanti finora diedero soltanto pochi cenni il Chierici *le antichità preromane della prov. di Reggio nell'Emilia* (Reggio 1871) p. 9 sg., 14 e Chierici e Mantovani *notizie archeologiche dell'anno* 1872 (Reggio 1873) p. 7. Dirimpetto agli argini di terra, che circondano le terremare, spontaneamente si pensa al *terreus murus* che rinchiudeva l'antica città latina situata sull'altezza delle Carine. Varro *de lingua lat.* V 48 p. 19 Müller: Subura Junius scribit ab eo, quod fuerit sub antiqua Urbe: quoi testimonium potest esse, quod subest ei loco qui Terreus murus vocatur.

[2] Cf. Nissen *das Templum* p. 23 sg.

[3] Osservazioni fatte dal sig. Pigorini nelle terremare parmigiane Casaroldo di Samboseto (comune di Busseto) e Quingento di San Prospero (comune di S. Lazzaro parmense).

[4] Cf. L. Nardoni e M. S. de Rossi *di alcuni oggetti di epoca arcaica rinvenuti nell'interno di Roma* nel giornale *Il Buonarotti* Serie II vol. IX marzo 1874. Dopo la pubblicazione di questi articoli vi sono accadute molte altre scoperte analoghe, in maniera che oggi la corrispondenza tra gli oggetti delle terremare e quelli trovati

necropoli vicina al lago d'Albano [1]. I quali contrassegni, benchè la scienza non possa con sicurezza decidere, se padroni delle terremare fossero stati Siculi, Latini o Umbri, ed il tentativo di riconoscere in loro villaggi fortificati (*castella*) degli Umbri [2] per ora non resti altro che una congettura molto probabile, in ogni caso bastano per attribuirle ad una popolazione di Italici ariani. Con perfetta sicurezza possiamo giudicare sopra gli avanzi scoperti sull'Esquilino e nei dintorni del lago Albano. Ella concede che le sopra mentovate antichità trovate attorno il lago siano proprie dei prischi Latini che in Alba longa avevano il loro centro, e, credo, sarà meco d'accordo nel riconoscere negli oggetti dell'Esquilino venerabili avanzi de' primitivi Romani.

Se nondimeno anche dirimpetto a queste scoperte qualcheduno volesse pensare ad una popolazione preariana, cadrebbe in acconcio di opporgli il seguente fatto.

sull'Esquilino, che per altro non sfuggì all'avvedutezza di M. S. de Rossi (cf. l. c. p. 87 = 23 dell'estratto), possa riconoscersi in maniera molto più circostanziata di allora.

[1] Cf. Pigorini e Lubbock nell'*Archaeologia* di Londra 42, I p. 118 e 121; *Bull. dell'Inst.* 1866 p. 221.

[2] Può essere benissimo, che la tradizione rammentata da Plin. *h. n.* III 113: Trecenta eorum (Umbrorum) oppida Tusci debellasse reperiuntur, stia in relazione colla nostra quistione, essendo oggi nella sola Emilia provata l'esistenza di almeno ottanta terremare.

Ciò poi che riguarda l'uso ovvio nelle terremare di stabilire le case o piuttosto le capanne sopra palafitte, si offre una coincidenza interessante e forse significativa nel fatto, che lo stesso uso è attestato appunto in città anticamente abitate da Umbri. Ravenna ed Altinum erano edificate sopra uno strato di palafitte, come precisamente risulta da Vitruvio II 9, 11 e Strabone V 213, e riesce probabile, che anche Spina ed Atria abbiano avuto una sostruzione analoga, vista la loro situazione in mezzo ai paludi.

Agli Umbri attribuirono le terremare anche il Chierici *le antichità preromane della prov. di Reggio* p. 20 e lo Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 489, accentuando la generale probabilità storica di quest'attribuzione.

I vasi fittili trovati nel recinto del tempio della Dea Dia [1] nella forma, nel lavoro primitivo, effettuato senz'impiego del torno, e nella cottura imperfetta corrispondono con esemplari trovati sull'Esquilino e nella necropoli di Alba longa. Come generalmente accadeva, così anche in questo caso il rito romano si studiava a conservare in tutti i tempi il tipo degli utensili sacri tale, quale era all'epoca, in cui il rispettivo culto fu istituito. Che quel tipo fosse proprio ai Latini che istituirono il culto della Dea Dia, e che non venne improntato da una popolazione preariana, credo, sarà riconosciuto da tutti. Così le stoviglie trovate nel bosco degli Arvali sono per la nostra ricerca importanti sotto un doppio punto di vista. Dall'un canto esse confermano evidentemente l'opinione, che i vasi analoghi scoperti sull'Esquilino ed attorno il lago albano sono latini. Dall'altro canto, non mostrando alcuno dei vasi e dei frammenti di vasi trovati nel bosco traccia di ornato geometrico, risulta che i Latini, quando il culto della Dea Dia venne istituito, si servissero per le sacre funzioni di vasi semplici e privi della decorazione geometrica. Ad un risultato corrispondente conducono anche le stoviglie latine scoperte sull'Esquilino, che in parte almeno sono anteriori alla costruzione delle mura serviane [2]: tra il considerevole numero di quelle stoviglie, che vidi presso negozianti e nella raccolta del signor Leone Nardoni, non conosco alcun esemplare decorato; anzi tutte quante, come quelle del bosco degli Arvali, sono senz'ornato.

[1] Cf. M. S. de Rossi *secondo rapporto sulle scoperte paleoetnologiche nella campagna romana* nel *Giornale arcadico* tom. LVIII (n. s.) p. 37 sgg.

[2] Cf. *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 230 sg.

Ora passiamo alle scoperte di Alba longa. I tasti e le esplorazioni accuratamente e con perspicacia imprese dal signor M. S. de Rossi [1] hanno stabilito, che nella necropoli albana debbono distinguersi due parti, una parte settentrionale più antica ed una meridionale più recente. In quella, per la quale sono caratteristiche le urne cinerarie in forma di capanna, si trovano primitive stoviglie o senz'ornato alcuno o rozzamente fregiate con impressioni del semplice dito, di semi, di lumache; alcune e poche mostrano o linee o triangoli o figure in forma di croce graffiti, ma non mai in maniera da formare un regolare schema della decorazione geometrica. Soltanto una tomba, la cui situazione non è precisamente conosciuta, ma la quale generalmente mostra il carattere proprio alla parte settentrionale, al primo aspetto sembra scostarsi da questa regola ed esige un esame speciale. È quella pubblicata da Alessandro Visconti nella *Lettera a Carnevali sopra alcuni vasi rinvenuti nelle vicinanze di Alba longa* (Roma 1817). Esaminando gli ornati graffiti sulla facciata (tav. II) e sul tetto (tav. III) dell'urna-capanna scoperta nel centro della tomba, delle forme proprie alla decorazione geometrica non troviamo isolata l'una o l'altra, ma riunitone buon numero. V'è la striscia di triangoli, la linea a zigzag, la croce cantonata, il parallelogramma riempito con linee, finalmente anche il meandro che appartiene non ai concetti più semplici, ma a quei piuttosto complicati di quella decorazione. Innanzi al quale fenomeno non niego, che gli ornati dell'urna in parte soddisfacciano

[1] Cf. M. S. de Rossi *secondo rapporto sulle scoperte paleoetnologiche* p. 28 sg.; *Ann. dell'Inst.* 1871 p. 245. Lo stesso dotto tratterà quest'argomento ampiamente in apposita monografia da pubblicarsi fra poco.

all'una delle condizioni che Ella stabilisce per i nostri confronti stilistici, che cioè i lavori decorativi da attribuirsi allo stesso sistema debbano assomigliarsi in un cospicuo numero di concetti caratteristici. Ma, già esaminando più da vicino i singoli ornati dell'urna, tosto scorgerà divergenze molto particolari che si scostano dalla maniera, colla quale generalmente li esprime la decorazione geometrica. Mentre p. e. il sistema geometrico raffigura la croce cantonata o 卍 o 卐, l'artigiano dell'urna trattò quest'ultima forma in maniera molto bizzarra, ora tralasciando le travi alle estremità, ora disponendo le aperture dei cantoni in maniera arbitraria e diversa da quella propria al sopra raffigurato tipo. Oltre ciò troverà sparsi sull'urna anche ornati mostruosi che non sono propri nè al sistema geometrico nè a qualunque altro sistema decorativo, come quelle capricciose composizioni di linee rette che si sottraggono ad una succinta descrizione. Esaminando poi, se gli ornati dell'urna corrispondano all'altra condizione da Lei stabilita, vale a dire, se essi mostrino la sintassi caratteristica della decorazione geometrica, credo, dopo riflessioni più mature concederà questo non essere il caso. Per dirlo brevemente, nella composizione degli ornati non esiste sintassi alcuna. Sono sparsi sull'urna senza connesso organico, del tutto arbitrariamente e soltanto nello scopo di riempire lo spazio. Riassumendo tutti questi fatti volentieri concedo, che il lavorante abbia avuto innanzi gli occhi un tapeto o una veste o un vaso decorato col sistema geometrico; ma essendo ignaro delle leggi organiche, sulle quali si fonda questo sistema, togliendone singoli elementi, stroppiandoli in parte e mischiandoli con forme mostruose di propria invenzione, compose un ornato, che contiene *membra disiecta*, ma non

rappresenta uno schema regolare della decorazione geometrica. Così invece di riconoscere nell'urna una prova per la supposizione, che all'epoca della necropoli albana la decorazione geometrica nel Lazio abbia già avuto una lunga tradizione, vi ravviso piuttosto un documento importante dell'epoca, nella quale, e della maniera, colla quale a poco a poco quella decorazione venne in uso presso i Latini. Ed allo stesso risultato conduce anche l'esame delle altre stoviglie trovate nella stessa tomba. Un guttus, che nel sepolcro era posto accanto all'urna (tav. I), mostra nel mezzo del recipiente un meandro orizzontale graffito. Confrontando la maniera, colla quale il meandro viene adoperato nel sistema geometrico e negli altri sistemi che ne fanno uso, scorgerà una notevole differenza. Egli dappertutto vi funziona come una specie di orlo, sia che rinchiuda da tutte le parti uno schema ornamentale, sia che divida tra loro diversi schemata, sia che posto sopra vasi vicino alla bocca o sotto il principio del collo o più ingiù tra i due manici accentui in maniera organica i limiti di diversi elementi dell'architettura vascolare. Sul guttus albano all'incontro il meandro, tagliando il recipiente in un posto, dove non ha luogo un particolare cambiamento di forma, non è giustificato in alcuna maniera, ed oltre ciò resta privo dei limiti, coi quali in corrispondenza a l'anzidetto carattere lo racchiudono tutti i sistemi decorativi.

Soltanto nella parte più recente, quella meridionale della necropoli, nella quale cessano le urne-capanne, appariscono stoviglie con ornati, che schiettamente possono attribuirsi alla decorazione geometrica nel preciso senso della parola.

In ultimo luogo voglio fare menzione della necropoli di Poggio Renzo presso Chiusi [1]. Anche qui

[1] Cf. sopra pag. 235 not. 2.

debbono distinguersi due generi di tombe, tombe con urne cinerarie senza decorazione, altre che contengono urne con decorazione geometrica [1]. Quelle formano un gruppo compatto sulla cima della collina, mentre sul pendìo se ne trovano soltanto alcune isolate; il pendìo generalmente è coperto con tombe, che contengono vasi geometricamente ornati. Vi si aggiunge un'altra osservazione: imperocchè i vasi privi d'ornato mostrano una qualità ed un impasto dell'argilla molto più rozzi ed una struttura molto più semplice di quei decorati [2]. I quali fatti accennano, che la popolazione,



[1] V. Brogi *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 217.

[2] Per far intendere meglio questa differenza, mettiamo qui sopra insieme le litografie di uno dei vasi senz'ornato (alt. m. 0,35) e di un altro, che presenta il più semplice tipo di quei geometricamente decorati (a. 0.45).

da cui deriva il sepolcreto di Poggio Renzo, – siano Camertes umbrici [1] o Etruschi di Clusium – per un certo tratto di tempo si servì di stoviglie senza ornato, e dopo soltanto cominciò ad impiegare la decorazione geometrica. E corrisponde con cotale supposizione una piccola necropoli scoperta nel vicino territorio di Sarteano, la quale non conteneva alcun' urna geometricamente decorata, ma soltanto urne senz' ornati uguali a quelle scoperte nelle tombe esistenti sulla cima del Poggio Renzo [2]. Non credo, che mi si voglia obbiettare il sofisma essere possibile, che altro popolo, forse preariano, abbia sepolto nelle tombe prive di decorazione geometrica, altro di sangue ariano in quelle che contengono oggetti ornati in questa guisa. Imperocchè, chiunque spregiudicatamente esamina l'insieme della necropoli di Poggio Renzo, non può fare a meno di attribuirla allo stesso popolo, il quale durante il tempo, in cui si serviva del sepolcreto, faceva qualche progresso nella tecnica fittile ed a poco a poco accettava un sistema decorativo. Imperocchè la costruzione a pozzo in tutte le tombe della collina è identica; generalmente anche il contenuto apparisce uguale; soltanto le stoviglie nelle tombe sul pendìo mostrano qualche progresso nel preparare l'argilla ed il suo impasto, qualche progresso nel formare l'architettura plastica dei vasi ed oltre ciò gli ornati geometrici.

Riassumendo dunque tutti questi fatti, con perfetta sicurezza possiamo pronunciare il verdetto, che la decorazione geometrica non era propria agli Italici, quando immigrarono nella penisola, ma venne da

[1] Cf. O. Müller *die Etrusker* I p. 102 sg.
[2] V. *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 233 sg.

loro accettata soltanto dopo che vi avevano dimorato un certo tratto di tempo. Siccome la stessa decorazione si riscontra anche nei paesi orientali del mediterraneo, così per se è probabile, che essa nell'Italia fosse introdotta per via di mare. Colla quale supposizione corrisponde il fatto, che nello strato, in cui domina essa decorazione, presto cominciano a trovarsi oggetti che decisamente accusano l'esistenza di frequenti e svariate relazioni tra l'Italia ed i paesi oltre mare, come sono oggetti lavorati in avorio od in osso d'ippopotamo [1], esemplari della *Cypraea isabella*, conchiglia che proviene dall'oceano indico [2], scarabei [3], scimie di ambra, nell'una delle quali il sig. Boll riconobbe la specie di *Macacus Rhesus* propria soltanto alle Indie [4]. Se alla fine, stabilita la provenienza transmarina della decorazione, si domanda in maniera precisa, dove essa abbia avuto origine, una sufficiente risposta è data dai frammenti di vasi che per la prima volta vengono pubblicati sulla nostra tavola d'agg. H. I quali furono trovati fra i rottami accumulati sulla collina di Koyundschik ed ora esistono nel Museo britannico. Ne debbo i lucidi alla gentilezza del mio amico Murray. Siccome il carattere di essi frammenti generalmente è molto ben espresso nella nostra litografia, così mi dispenso dall'entrare in una

[1] Corneto, tomba del guerriero: *Ann. dell' Inst.* 1874 p. 251 (analisi microscopica di Pringsheim). Il ch. Brogi *Bull.* 1875 p. 218 dice, che l'avorio occorre nelle tombe chiusine a ziro. La quale asserzione sembra probabile, ma ha bisogno di essere confermata da analisi microscopica.

[2] V. sopra pag. 222.

[3] Corneto: *Bull. dell' Inst.* 1874 p. 56, 9-11; p. 57, 4, 5. *Ann.* 1874 p. 264, 12 (*Mon.* X tav. 10d fig. 12). Chiusi: Gamurrini presso Conestabile *sopra due dischi in bronzo* p. 81. *Bull.* 1875 p. 218.

[4] V. sopra pag. 224.

descrizione circostanziata. Soltanto vorrei aggiungere poche parole sopra i frammenti raffigurati sotto i num. 2 e 5. Il primo, come si riconosce dalla bocca esistente presso l'estremità superiore, apparteneva ad una specie di guttus e mostra una tecnica particolare, essendo i concetti ornamentali, come le striscie, formati da puntini, e quei figurativi, dei quali avanza una testa del ben conosciuto uccello acquatico, rialzati mediante una massa bianca, creta, gesso o che sia. Il frammento num. 5, benchè non stia in istretta relazione colla nostra ricerca, fu pubblicato, perchè offre interessanti punti di contatto con stoviglie trovate sull'acropoli di Atene in profondità di dieci metri sotto il bastione di Cimone [1], nelle vicinanze del lago Albano [2] ed in un antichissimo sepolcreto scoperto presso Sarteano [3]. Le lettere dipintevi sopra lo determinano come prodotto fenicio. In ogni caso Ella concederà, che i concetti ornamentali e figurativi visibili sui frammenti num. 1-4 corrispondono con quelli caratteristici del gruppo orientale della decorazione geometrica, noto a noi specialmente da stoviglie di provenienza greca. Soltanto l'espressione apparisce più primitiva di quella generalmente propria ai vasi trovati in Grecia, in maniera che debba conchiudersi essere i nostri frammenti o più antichi di questi o appartenere ad una fabbrica, la quale conservò più a lungo il fare antico. Ma nello stesso tempo non vorrei lasciare inosservata una particolarità del frammento num. 3, la quale al mio saper

[1] *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 137.

[2] *Mon dell'Inst.* VIII 37 n. 55. Cf. *Ann.* 1867 p. 42, p. 53.

[3] *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 234 sg. Aggiungerei anche alcuni vasi trovati sull'isola di Cipro, come p. e. quelli presso Döll *Sammlung Cesnola* tav. XVI 7, 12, 23, 25, se non lo credessi arrischiato di stabilire cotali confronti stilistici sopra pubblicazioni prive di colore.

non si riscontra sui prodotti del gruppo orientale, ma piuttosto su quelli del gruppo occidentale o italico, e sono quei tondi in guisa di occhi di dado posti sopra la striscia sotto l'uccello.

Egualmente Ella riconoscerà sul vaso mancante del collo, che ora per la prima volta viene pubblicato sulla nostra tav. d'agg. I num. 2, gli stessi ornati e la stessa sintassi come sui vasi geometricamente decorati provenienti dalla Grecia. Il quale vaso, a quel che mi comunica il collega de Witte, alla cui gentilezza debbo il disegno, si dice trovato a grande profondità sotto il convento dei monaci di Zion e venne acquistato a Gerusalemme dal sig. de Saulcy e da lui ceduto al museo del Louvre [1]. Alla fine mi fu detto dai signori Dumont e Fröhner, che lo stesso museo contiene anche alcuni frammenti analoghi di stoviglie provenienti da Gaza ed Ascalon, ma dei quali finora non ho potuto avere i lucidi.

Essendo così accertato il ritrovamento di monumenti geometricamente decorati a Ninive, nelle vicinanze di Gerusalemme e forse anche a Gaza ed Ascalon, il problema della provenienza della decorazione è sciolto. Essa è, geograficamente parlando, d'origine asiatica o, per esprimerlo etnograficamente, d'origine semitica.

[1] Il vaso sulla nostra tav. d'agg. I è inciso nella metà della grandezza originale. A quel che mi comunica il sig. barone de Witte, esso è lavorato con un'argilla rossastra; gli ornati sono dipinti con colore bruno sopra fondo biancastro; anche sul piede del vaso sono dipinti alcuni ornati geometrici, ma dei quali non ho disegno. Sarebbe interessante di conoscere più esattamente un frammento di vaso trovato anche esso presso Gerusalemme, sul quale i signori Churchill Babington e Sidney Colvin nella rivista *The Academy* 1871 p. 170 sg. riconoscono ornati analoghi a quelli dei vasi pubblicati da Lei. L'articolo di loro non è alla mia disposizione, piuttosto conosco soltanto l'estratto che Ella ne dà nelle *Sitzungsberichte* 1873 p. 224 (6) sg.

Così possiamo, anzi dobbiamo formulare il giudizio col materiale che per ora si trova a disposizione della scienza. Nuove scoperte ed ulteriori ricerche, le quali spargeranno luce sopra i rapporti che in epoca antichissima sembrano aver esistito tra la civiltà nella Mesopotamia e quella nella vallata del Nilo - rapporti che finora possiamo piuttosto indovinare che provare - non rovescieranno questa determinazione, ma forse la slargheranno, dimostrando, che il tipo più semplice e perciò più antico della decorazione sia stato proprietà comune ai Semiti ed agli Amiti.

Del resto, se anche quei vasi e frammenti trovati in centri di civiltà semitica non fossero conosciuti, senza di questi eziandio una sensata critica avrebbe dovuto ravvisare nella decorazione geometrica il primo stadio nello sviluppo artistico orientale. Imperocchè, mentre niente rende necessaria e nemmeno probabile la supposizione aver presso gli Ariani europei esistito elementi particolari artistici o decorativi, prima che i loro rami meridionali, ravvicinantisi alle coste del mediterraneo, subissero l'influenza della superiore coltura orientale; mentre eziandio i Greci nei loro miti chiaramente confessano, che i primi impulsi non soltanto sul campo dell'industria, ma generalmente di civiltà che ne meriti il nome, fossero importati presso di loro da stranieri venuti da levante: la scienza innanzi ai più antichi monumenti cronologicamente stabiliti dell'oriente è forzata a supporre un lungo sviluppo antecedente. L'opinione cioè, che i più antichi monumenti della Mesopotamia e dell'Egitto che conosciamo, rappresentino uno stadio primitivo, oggi è generalmente abbandonata. Sopra l'arte deve giudicarsi nella stessa maniera come sopra lo stato politico e sociale dei due paesi, quale fin dal princi-

pio della nostra conoscenza storica si presenta. Nè Babilone colla sua potenza politica, col colossale sviluppo degli interessi commerciali, coi Caldei che osservano il corso delle stelle, nè il regno di Memphis col despotismo centralizzatore, colla gerarchia degli impiegati, colla divisione delle caste, colle sottigliezze della religione e del culto, col raffinamento della vita sono organismi primitivi, ma molto complicati che fanno supporre molti stadi antecedenti di sviluppo. Ed alla stessa conclusione conduce anche l'arte contemporanea dei due paesi. Dovevano trascorrere secoli, finchè tutte le tecniche adattate a sviluppare lo stile proprio a quei monumenti maturassero, finchè le molte metamorfosi stilistiche, che almeno il più antico stile egiziano fa supporre [1], si fossero svolte, finchè l'arte si appropriasse quella ricchezza di forme, che spicca nei più antichi monumenti che conosciamo della Mesopotamia e dell'Egitto. Quale fosse lo sviluppo, che la critica ci forza a supporre antecedente ai palazzi di Babilone ed alle piramidi dell'Egitto, finora s'ignorava. La storia dell'arte doveva contentarsi a notarvi una lacuna. La quale lacuna almeno in parte ora vien riempiuta mediante la decorazione geometrica, che vi s'inserisce perfettamente, non soltanto avuto riguardo alla sua genesi tecnica, ma anche ai concetti che adopera. Ella concederà, che anche gli Orientali, prima di arrivare alla civiltà rappresentata dai più antichi monumenti di Babilone e di Memphis, necessariamente dovettero passare per un'epoca analoga a quella da Lei supposta presso gli Indoeuropei; epoca, in cui la loro manifattura si limitò a primitivi processi di tessitura e metallotecnica e la quale però si adattava

[1] Cf. Semper *der Stil* I p. 416 sg.

perfettamente a sviluppare un sistema decorativo, come è il geometrico. In quanto poi a ciò che riguarda le figure di animali proprie a questa decorazione, sono convinto, che Ella sarà stato indotto alla Sua ipotesi indoeuropea in parte anche dal fatto, che animali esclusivamente propri all' Asia, come lioni, liopardi, pantere, mancano nella decorazione geometrica, quando invece appariscono nel sistema susseguente riconosciuto da tutti come di asiatica provenienza. Dirimpetto a cotale maniera di vedere sostengo, che qualunque popolo, dimorasse nell' Europa, nell' Asia o nell' Africa, in epoca primitiva necessariamente doveva limitarsi intorno ad animali della categoria rappresentata dalla decorazione geometrica, vale a dire animali domestici, come sono cavalli, capre, oche od anetre, e salvatici di caccia facile, come cervi e capriuoli; in somma animali, che quasi continuamente erano presenti all' occhio e prima di altri dovevano invitare alla riproduzione artistica. È dunque molto naturale, che la manifattura asiatica nel primitivo sviluppo si limitasse a cotali animali, ed è decisamente impossibile, che essa fin dal principio avesse rappresentato animali feroci o fantastici, composti con singoli elementi di essi. Piuttosto s' intende da sè, che lioni, pantere, liopardi potevano diventare concetti decorativi soltanto in epoca posteriore, quando la loro caccia era divenuta tanto comune da offrire all'occhio degli artigiani gran quantità di essi animali e da poter stabilire così a poco a poco il loro tipo stilistico. Per essere breve, la seconda decorazione asiatica come base necessaria suppone le grandi e lussuriose caccie, quali venivano esercitate dai despoti orientali. La prima decorazione asiatica, quella geometrica, all'incontro doveva nascere in epoca anteriore, quando

le tribù semitiche, che col procedere del tempo svilupparono la civiltà della Babilonia e dell'Assiria, si trovavano ancora in uno stadio somigliante a quello p. e. degli Ebrei, mentre separati dal gran movimento civilizzatore della loro razza facevano la vita nomade nelle vallate del Chanaan. Ed in maniera somigliante ha da giudicarsi del fatto, che la prima decorazione asiatica, la geometrica, esclude gli ornati vegetali, quella susseguente all' incontro li adopera. Anche in questo riguardo abbiamo da fare con un fenomeno, che generalmente si presenta collo sviluppo progressivo dei popoli. Vale a dire sul principio l'uomo non prende alcun interesse pei vegetali e specialmente per quei di piccola mole, come fiori ed erbe. Accade soltanto dopo raggiunto un certo grado di civiltà, ch' egli comincia ad apprezzarli, adornarsene e riprodurli artisticamente. La quale regola potrebbe corroborarsi mediante molti confronti ovvii nella storia greca, italica e germanica. Ma così fatta esposizione mi condurrebbe troppo lontano dalla quistione che forma l' argomento di questa lettera. Egualmente per oggi rinuncierò a spiegare, come la decorazione geometrica abbia potuto propagarsi sopra un territorio tanto vasto ed anche nell' Europa media e settentrionale; quistione molto complicata, la quale sta in istretta relazione con due altre, vale a dire fin dove i Fenicii spingessero le loro navigazioni, quando cominciasse e di che importanza fosse l'antico commercio per via di terra tra l' Italia ed i paesi oltramontani. Sopra le quali quistioni ho istituito studi speciali, ma che meglio vedranno la luce in apposito libro.

Aggiungerò soltanto ancora poche parole, per provare che il mio risultato, essere cioè la decorazione geometrica d'origine orientale, possa collegarsi benissimo

coi dati che abbiamo della primitiva storia greca. Ella con ottime ragioni stabilisce, che in epoca antichissima presso i Greci abbia dominato la sola decorazione geometrica e che questa dopo un certo tratto di tempo sia stata surrogata a poco a poco dal sistema riconosciuto per asiatico da tutti, quello cioè che adopera lioni, pantere, ornati vegetali ecc. Il quale cambiamento già nell'epoca, nella quale nascevano le poesie omeriche, era molto avanzato; perchè tutte le opere di maggiore rilevanza che vi sono descritte, appartengono a questo secondo sistema, mentre dell'impiego della decorazione geometrica si trovano soltanto scarse traccie. L'aver i Greci l'una come l'altra volta subìto influenze orientali non sembrerà strano a chi riflette ai seguenti fatti. Si può sostenere con ogni diritto, che la storia greca comincia coll' immigrazione di popolazioni venute da levante, le quali, importando impulsi di civiltà superiore, si stabiliscono in diverse parti delle coste, che eziandio il popolo ellenico nel senso storico nasce coll' innesto di quegli elementi sul ramo ariano. Quando quelle immigrazioni, la cui reminiscenza si è conservata nei miti di Cadmo, Danao ed in altri, abbiano avuto luogo, non può determinarsi nemmeno approssimativamente. Ma niente contraddice a supporlo in un'epoca antichissima, durante la quale gli Orientali esercitavano ancora la decorazione geometrica ed emigrando la propagavano, dovunque si stabilissero. Anzi, l'alta antichità di quei primi impulsi di civiltà orientale generalmente si riconosce da ciò, che già all'epoca delle poesie omeriche molti progressi ed eziandio diverse parole semitiche, introdotte allora, sono diventate perfettamente proprie ai Greci e la loro origine straniera è dimenticata del tutto. E la supposizione poi, aver gli emi-

granti orientali introdotto in Grecia gli ornati geometrici, trova appoggio nel fatto, che ornati di esso sistema, linee a zigzag e serie di cerchi e di spirali, si scorgono nel grande *tholos* di Micene [1], il quale con sufficiente probabilità vien messo in relazione colla dinastia straniera che vi regnava. Così benissimo si spiegherebbe, come il primo sistema decorativo, di cui disponevano i Greci, loro sia pervenuto dall'oriente. Sopra il modo, con cui il susseguente sistema si propagasse nella Grecia, tra Lei e me non esiste divergenza alcuna. Mentre gli elementi stranieri, dopo aver comunicato i vantaggi della loro civiltà superiore, a poco a poco si unificavano cogli Ariani stabiliti in Grecia, ed il popolo greco, formatosi in questa guisa, aveva abbastanza forza per rispingere nuove immigrazioni, si sviluppava nei grandi centri di civiltà asiatica un altro sistema decorativo, il quale pervenne presso i Greci non già per immigrazione straniera, ma dall'un canto mediante il contatto, che le colonie greche fondate nell'Asia minore direttamente o indirettamente avevano coi centri della civiltà asiatica, dall'altro canto mediante il commercio dei Fenicii, i quali nelle poesie omeriche appariscono come propagatori di oggetti artistici appartenenti al secondo sistema orientale.

---

[1] Blouet *expédition de Morée* II pl. 70.

LA TAZZA DI OLTOS E DI EUXITHEOS NEL MUSEO DI CORNETO.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXIII, XXIIII).

Nella doppia tavola XXIII, XXIIII del X volume dei *Monumenti dell' Instituto* vediamo una tazza di grandi dimensioni proveniente da Corneto ritratta nella grandezza e nel colore dell' originale. Il disegno di questo grande vaso è stato eseguito con fedeltà ed esattezza sotto la speciale direzione del signor Helbig; secondando il suo desiderio io aggiungo alcune parole di testo a questa eccellente pubblicazione.

La tazza è stata trovata l'anno 1874 negli scavi iniziati dal sindaco di Corneto, il sig. cavaliere Dati, dei quali il signor Helbig stesso ha fatto una completa relazione nel *Bullettino* di quest'anno (p.170 sgg.); essa era rotta in più pezzi, ma potè, salvo poche scheggie, esser rimessa su completamente, ed ora forma un ornamento del Museo municipale di Corneto. Breve menzione di tal vaso trovasi nel *Philologischer Anzeiger* di Leutsch VI (1874) p. 382, una descrizione più esatta nella ricordata relazione dell' Helbig (p. 171 sgg.).

Nell' interno è effigiato un guerriero che corre velocemente, vestito di chitone e d'una pelle di fiera, con elmo e schinieri, da una mano ha la spada sguainata, e dall' altra lo scudo. (Insegna: un leone ruggente che sta per islanciarsi).

Se il pittore abbia voluto con questo rappresentare un particolare guerriero od eroe, non può determinarsi; la pelle di fiera che sta in vece del mantello potrebbe condurci a riconoscere in questa figura uno

dei Giganti che diedero assalto al cielo. Tale infatti è la foggia di vestimento che si suole attribuire, e non soltanto nelle figure vascolari, ai Giganti non meno che ai Centauri per denotar la loro barbara selvatichezza, ricordo p. e. i Giganti del gruppo d'Attalo (*Mon. dell'Inst.* IX 21, 5). Tuttavia questa pelle di fiera in luogo di mantello a cagione del suo effetto pittoresco fu non di rado data anche ad altri, p. es. a Teseo (*Berl. Samml.* n. 1643, 1700 ecc.), a Peleo (Overb. *Sagenkr.* VIII 6) e ad altri; e sì per la prima come per la seconda cagione la svolazzante pelle di fiera è divenuta il consueto attributo delle Amazzoni: da un lato essa caratterizza la loro barbarica selvatichezza, dall'altro presenta insieme col costume frigio uno straordinario interesse pittoresco. Anche nella figura interna della tazza di Corneto la pelle di fiera è stata scelta dal pittore in luogo del semplice mantello unicamente per riguardo all'effetto pittorico.

A questo guerriero manca un'iscrizione, laddove ognuna delle figure dipinte sul lato esterno è provvista d'iscrizione che non lascia alcun dubbio sull'intenzione del pittore. Tutte e due le parti del lato esterno formano insieme una sola rappresentazione, vale a dire un'assemblea di divinità olimpiche le quali stanno osservando con interesse quello che fa Dioniso attorniato da numerosa compagnia; la scena deve immaginarsi nell'Olimpo, dove gli dei πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ. Il padre degli dei e degli uomini (ΖΕΥΣ) tenendo colla sinistra il fulmine occupa il mezzo di un lato. È vestito di chitone e mantello, attorno alla chioma ha una corona di foglie a forma di lancia che non oso determinare con maggiore esattezza: la disposizione delle foglie intorno allo stelo esclude l'edera a cui però s'avvicina di più quanto

alla forma. Zeus porge una tazza al giovine Ganimede (ΓΑΝVΜΕΔΕϟ retr.) che sta in pie' dinanzi a lui, e solleva l'*oenochoe* per riempirla; il coppiere degli dei è affatto nudo ed ha attorno alla chioma, scendente giù a numerosi ricci, una corona di foglie lunghe e sottili – quasi somiglianti a quelle del ghiaggiuolo – seppure non fosse più vicino al vero il dir che sia un fogliame puramente di fantasia. Dirimpetto a Zeus, su d'un trono la cui spalliera finisce in una testa di cigno, siede una dea in chitone e mantello; ha il capo inghirlandato d'una corona d'olivo (le foglie son troppo sottili per lauro), è adorna di braccialetto (ὄφις) e orecchini, e tiene nelle mani un fiore e un gran ramo con foglie e fiori o frutti di cui difficilmente sarà possibile determinare la specie botanica. Se non le fosse scritto nulla accanto, noi senza esitare avremmo riconosciuto in lei Era, ma l'iscrizione c'insegna che il pittore dirimpetto a Zeus si è immaginato la dea domestica Estia (ΗΕϟΤΙΑ retr.), la figlia di Rea sorella dell'altissimo Zeus e della di lui compagna del trono Era, la prima e la più venerabile delle dee (Pind. *Nem.* XI 1 ss. Hom. *Hymn.* IV 32), ed è questa la terza rappresentazione accertata che, per quanto io so, se ne rinviene nella pittura vascolare [1]. Dietro questa rara immagine siede Afrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΕ retr.) che le scarpe [2] e la cuffia ci fan riconoscere per la gentile dea, e tiene in mano un fiore e la colomba. Mentre lo sguardo di Estia, tranquillo e serio,

[1] La prima, certificata da iscrizione, trovasi nella tazza di Sosia della collezione di Berlino (n. 1030); la seconda sul vaso François a Firenze cf. Preuner *Hestia - Vesta* p. 170 sgg.

[2] Son queste a punta rientrante come sogliono ancora al presente portarle i campagnuoli in Grecia per difesa delle punte contro il terreno sassoso.

è rivolto a Zeus, Afrodite al contrario sta con curiosità ed interesse riguardando quello che avviene dall'altra parte. Parimente colà rivolge lo sguardo il dio della guerra (AΡΕΣ retr.) che siede dietro la dea dell'amore. È barbuto, vestito di chitone e mantello, colla chioma cinta d'una corona d'edera (?); nella destra tien l'asta, e, a dimostrare la più grande pace e solennità, colla sinistra regge l'elmo, ficcando le dita nelle aperture per gli occhi; anche l'essere Ares senza corazza e vestito soltanto di chitone ionico e mantello prova, come or sia acquetato il tumulto delle battaglie. Alle tre divinità ora descritte corrrispondono i tre numi seduti dietro Zeus: Atena, Erme ed Ebe, cioè di nuovo due figure muliebri ed una virile; soltanto quest' ultima, per alternare, sta seduta tra le due dee. Atena (AΘεNAιA), in chitone, mantello ed egida con serpenti (ma senza il capo della Gorgone), coronata d'alloro, (?) tien parimente nelle mani lancia ed elmo e parla animatamente con Erme (HEΡMEΣ) che siede dietro di lei, ed avendo un fiore nella mano sinistra alzata, pare ch' egli voglia porgerlo alla dea. Egli è coperto soltanto di mantello e fornito di scarpe alate; il petaso gli pende giù dalle spalle. Non ha, come le altre divinità, il lungo chitone, poichè questo gli impaccerebbe quella scioltezza di movimenti che è necessaria al messaggero degli dei. L'ultima divinità di questo lato è Ebe (HEBE retr.) la quale non è qui concepita, come tanto spesso (cf. Kekulé *Hebe* p. 6 s. 24 sgg.), quale coppiera degli dei – quest'ufficio è qui sostenuto da Ganimede – ma se ne sta dignitosamente seduta, con doppio chitone ricamato e mantello, con una corona intorno alla capigliatura annodata a *krobylos*, avente nelle mani un fiore e un frutto che probabilmente deve essere una mela cotogna; la dea

volge addietro lo sguardo verso quello che avviene dall' altro lato. Prima di rivolgerci a quest' ultimo, io debbo richiamar l'attenzione sulla tendenza del pittore di ottenere coi mezzi più semplici la maggior possibile varietà. Già è stato osservato il cangiamento nella successione di divinità muliebri e virili a destra e a sinistra del gruppo medio di Zeus e Ganimede. I sedili degli dei sono alternativamente variati: gli uni, come Erme, Zeus ed Afrodite, siedono ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις, gli altri su sedie, e precisamente Atene ed Are su sedie da ripiegarsi (ὀκλαδίαι), Ebe su d'una sedia senza spalliera, Estia su d'una sedia a spalliera; i mantelli sono in parte ricamati, ma sempre a diversi disegni; al contrario le vesti ioniche, le quali tutte sono fornite di maniche increspate e abbottonate, sono, all'infuori del chitone di Ebe, senza ricami; finalmente le corone son tutte diverse, e per quanto mi pare soltanto per ottener varietà, senza particolar relazione a ciascuno di quelli che li portano, e quindi in parte sono più convenzionali che imitate secondo natura. Anche la scelta degli dei qui radunati è degna di nota. Quanto è naturale che Zeus, Atena ed Erme, Afrodite ed Ares si trovino in un'assemblea degli dei, altrettanto riesce strana la presenza di Estia e di Ebe. La prima di rado apparisce rappresentata sì nella pittura vascolare, come nella scultura; la seconda parimente senza il suo ufficio di coppiera e senza Eracle si rincontra assai di rado: nella pittura vascolare con la testimonianza del nome [1] scritto accanto vedesi rappresentata quale spettatrice del giudizio di Paride in un vaso molto noto proveniente dalla Crimea (Ermi-

[1] Il medesimo nome del resto è portato ancora da un giovane seguace di Dioniso su di un vaso della collezione Iatta n. 1093.

tage n. 1807). E a ragione, credo io, si riconosce Ebe nella figura muliebre che l'iscrizione designa col nome di Κλυμένη, anche in un noto vaso di Paride della collezione di Karlsruhe (Kekulé *Hebe* p. 39, 25 e 26); all'incontro non può con assoluta certezza ammettersi un' Ebe nel vaso d' Io della collezione Iatta (n. 1498), sebbene non si sappia immaginare una denominazione più conveniente. Pertanto la rappresentazione di queste due divinità nel nostro vaso sembra dapprima che sia stata scelta dal pittore per motivi determinati; ma all'ultimo dopo più maturi confronti e paragoni con altre assemblee di dei effigiate su vasi, mi pare, considerando soltanto questa parte esterna del vaso di Corneto, che l'unico motivo della presenza di Ebe e di Estia sia da riporre nel genio e nel capriccio del pittore; egli avrebbe potuto egualmente bene scegliere due altre dee, le quali insieme con Erme ed Ares, Atena ed Afrodite si schierassero attorno al padre degli dei e degli uomini.

La cosa prende altro aspetto, se ha da ritenersi per giusta la spiegazione che ora daremo della seconda figura esterna. Il mezzo è occupato da un carro a quattro cavalli, di cui Dioniso (ΔΙΟΝVΣΟΣ retr.) regge nella destra le redini; il nume, barbato e coronato di foglie di vite, con chitone manicato e mantello, ha nelle mani un gran tralcio di vite, e il *kantharos* che a lui è proprio; posa il piè destro sul fondo del carro, il sinistro sul terreno. Lo segue una Baccante con chitone, mantello e pelle di pantera, con corona di vite, tenente nella sinistra il tirso bacchico; sul braccio destro proteso e sulla mano ella fa danzare e giuocare un giovane leone, come le donne mortali per passatempo potrebbero far danzare un gatto sul loro braccio (Cat. Iatta n. 1016, 1555 ecc.). Ha

il nome scritto accanto: *Calis* (KAᒷIϟ), la bella, appellativo che fino ad ora non era apparso tra i nomi bacchici, e non è per vero molto caratteristico. Dietro lei va un Satiro barbato e itifallico, con naso camuso e orecchie aguzze, col capo coronato (di edera o vite?) e suona allegramente il flauto doppio. Dietro lui vedesi scritta scorrettamente la parola καλός (KΛΔOϟ per KΔΛOϟ). Il Satiro porta il nome ben appropriato di *Terpon* (TEDΓON), che del resto, per quanto io sappia, apparisce ora per la prima volta tra i nomi bacchici. Esiste è vero, a Monaco una tazza di Vulci (n. 331) coll'iscrizione ϟIᒷANOϟ TEPΓON HEΔVϟ HOINOϟ che si legge sopra un Satiro nudo, barbato, con lunga coda, itifallico e coronato d'edera, il quale con ambedue le mani e con visibile sforzo preme un otre vinaria a tre punte, dall'una delle quali il vino versasi in una grande anfora coronata d'edera; ma questa, secondo la giusta interpretazione di Iahn, non accenna già ad un Sileno di nome Terpon, sibbene scherzosamente ammonisce il Satiro, la cui otre è quasi vuota, che il vino è dolce, ma che l'acqua ancora vale a ristorare, quando il vino è finito (σιλανὸς τέρπων, ἡδὺς ϝοῖνος)[1]. Un nome quasi identico è portato dal secondo Satiro (coronato d'edera o di vite?) che segue Dioniso: Terpes (TEDΓEϟ retr.); lo stesso, nascosto in gran parte dai cavalli, rivolto verso il nume, suo padrone, tiene nella sinistra una cetra di grandi dimensioni, nella destra il plettro legato ad un nastro; una tracolla serve a sostener più facilmente il grande istrumento, e oltre a questa pare che alla cetra sia legata ancora una tenia. Innanzi ai cavalli

[1] Questo avvertimento par quasi una parodia del pindarico ἄριστον μὲν ὕδωρ.

va una Baccante che volge addietro il capo; è vestita di chitone e mantello, ha in capo un berretto, ed è adorna di orecchini e smaniglie (ὄφεις); essa porta nella destra il tirso, nella sinistra un capriolo che tiene afferrato per una delle zampe posteriori - in altre rappresentazioni essa regge qualche volta a questo modo una giovane pantera (p. es. Monaco n. 332. *Mus. Greg.* II 72, 2 ecc.) o una lepre (Museo di Napoli n. 2013). Sopra il suo braccio sinistro sollevasi un serpente - forse la bestia si è sciolta appunto dal braccio intorno al quale era attorcigliata (cfr. *Neap. Vasens.* n. 2615, 3172; Santang. n. 5; Monaco n. 273, 408 ed altri). Il nome (OEDO retr.) scritto daccanto a lei è da leggersi per Φηρώ, denominazione che ben s'appropria all'agile e svelta cacciatrice; vicino a lei vedesi la parola καλε.

Che cosa è ciò che qui si rappresenta? Helbig vi scorge espresso l'arrivo di Dioniso all'adunanza degli dei, a me pare al contrario che sia rappresentata piuttosto una partenza. Se si confrontano le rappresentazioni di scene di partenza, riconosciute per certe, p. e. la partenza di Amfiarao da casa (Monaco n. 151 pubblicata da Micali *Mon. ined.* 1832 tav. 95, Overbeck *Sagenkr.* III 5; Berlino n. 2372, pubblicata *Mon. dell' Inst.* X 4. 5), la partenza di Paride con Elena da Sparta (Pietrob. n. 1929: *C. Rendu* 1861, V 3), la partenza di Eracle dalla terra al cielo e la sua apoteosi (vaso Caputi: *Bull. Arch. Nap. N. S.* III tav. 14), o le partenze di divinità (p. es. Gerhard *Auserl. Vasenb.* tav. 17; 20; 40; 137; 138; 210; 253; 325 e a.) e di uomini (p. es. Gerhard *Auserl. Vasenb.* 102; 103; 112; 137; 176; 208; 251; 313 e a.), sulle quali i movimenti e gli atti delle persone che formano il seguito, non lascino cader dubbio, ne risulta chiara-

mente che l'atteggiamento di Dioniso nel nostro vaso - il piede destro già posato sul carro, la punta del sinistro ancora sul suolo - la circostanza inoltre, che le briglie dei cavalli, tanto più che manca il cocchiere (Gerhard *Auserl. Vasenb.* tav. 17; 20; 40; 102; 103; 138; 176; 210; 251; 253; e a.) sono già afferrate dalla destra - tutto in somma accenna indubitatamente ad una partenza[1] del nume; anche il disegno dei cavalli mostra che essi non sono stati fermati allora, ma che sono rimasti lì tranquilli, e vi rimangono ancora, finchè il dio, che sta per salire sul carro, non li metta in movimento. Anche gli atteggiamenti dei seguaci accennano ad una partenza, laddove, se si trattasse dell' arrivo, riuscirebbe in parte impossibile l'intenderli. Phero già s'è incamminata innanzi, ma si volge addietro a guardar Dioniso per veder s'egli viene, e per non allontanarsi di troppo; Terpes, a lui rivolto, tocca le corde per cominciare a suonare, quando il suo nume e padrone sia montato in sul carro e si sia posto in moto; Calis finalmente e Terpon s'avviano per seguirlo. Alcuni degli dei assembrati nell'olimpo riguardano la partenza del dio del vino: questa è la rappresentazione delle due figure esterne, tra le quali corre stretta relazione.

Ora può domandarsi: il pittore ha egli avuto in mira di esprimere una determinata partenza di Dioniso? Io son quasi tentato di creder che sì, e precisamente che si tratti della partenza di Dioniso per andare a prendere il renitente Efesto. È noto, come tal mito s'incontri spesso rappresentato principalmente su vasi:

[1] Anche in un vaso pubblicato da Kekulé del Museo di Napoli (n. 3359: *Arch. Ztg.* 1867 tav. 218, 1, 2; cfr. 1866 p. 260 sg.) che rappresenta l' arrivo d' Eracle, Jolao è manifestamente espresso in partenza - sbaglio del pittore, che non mostra un retto giudizio!

dal vaso François [1] che è il più antico monumento che si conservi di questa leggenda, sino al tempo dei diadochi [2] noi troviamo celebrata questa impresa del dio del vino – per lo più è rappresentato Efesto ricondotto a piedi o su di un mulo, seguito da Dioniso, e col tiaso bacchico che gli rumoreggia attorno (cf. *Élite céramogr.* I 41 ss;, Blümner *de Vulcani figura* p. 19 ss). È probabile che il pittore abbia avuto in mente questa leggenda, ed abbia quindi scelto il momento in cui Dioniso, allontanandosi dalle ὀλύμπια δώματα degli dei, monta nel suo carro per andare a prendere Efesto. Con ciò spiegasi forse da un lato l'assenza di Era – il pittore non volle che la dea sì gravemente offesa si vedesse presente nell'assemblea degli dei che consultavano intorno ad essa –; dall'altro lato la presenza di Ebe e di Estia; quella era figliuola di Era [3], a lui strettamente unita nel culto e nell'arte [4]; e quindi era richiesta la sua presenza in questo consiglio degli dei; questa poi forse fu dal pittore scelta per significare, che l'azione di Efesto contro la madre minacciava di sconvolgere la famiglia dell'Olimpo, e perciò la più antica venerabile figlia di Crono (Om. *Hymn.* IV 22) assiste al consiglio per ristabilire e stringer di nuovo i vincoli della famiglia – e siede in trono accanto a Zeus, il che spetterebbe soltanto ad Era. Ammessa questa partenza di Dioniso per andare a prendere Efesto, la

[1] Sul trono di Amyclae era anche rappresentato τὰ λεγόμενα ἐς Ἥραν, ὡς ὑπὸ Ἡφαίστου δεθείη (Paus. III 18, 16).

[2] p. es. *Brit. Mus.* 1433 (pubblicato Müller - Wieseler *D. a. k.* II 18, 195 e spesso), Pietroburgo, Ermitage n. 355 (pubbl. *C. Rendu* 1862, VI 3); quest' ultima rappresenta con certezza Era che viene sciolta da Efesto.

[3] Cfr. Hes. *Theog.* 921 sgg. Paus. II 2, 13, 3; e altri presso Kekulé *Hebe* pag. 2, 1.

[4] Paus II 17, 5; VIII, 9, 3; *Vasi dell'Ermit.* n. 1807 e a

presenza e la scelta di alcune delle altre divinità del nostro vaso acquista un significato più determinato, quantunque debba concedersi non essere necessario che l'artista nello scegliere ciascuna delle altre divinità abbia pensato alla sua relazione più o meno intima col mito di Efesto e Dioniso; piuttosto la sua volontà libera e capricciosa avrà contribuito a determinarlo nella scelta. Il messaggero degli dei, Erme, come era suo debito d'ufficio, fu senza dubbio il primo ad essere spedito ad Efesto per ricondurlo. Quando egli, che era stato inviato da Zeus, se ne ritornò senza aver fatto nulla, Ares si vantò che l'avrebbe colla forza costretto a ritornare [1]; ma non potè compiere la sua millantatrice promessa, perchè Efesto, spaventandolo col fuoco, lo costrinse a ritornarsene. Ed è forse perciò che i due numi sono presenti, come altresì la sposa di Efesto, la quale in maniera assai significativa siede presso il suo amante. Tuttavia ripeto che il pittore nello sceglier le divinità può benissimo non aver pensato a tutte queste circostanze, e solo essersi proposto di rappresentare un'assemblea degli dei con divinità più o meno rare (Ebe ed Estia), che stian riguardando con interesse la partenza di Dioniso.

Il vaso del museo cornetano di cui abbiamo sinora considerato le pitture, a tenore dell'iscrizione è stato fabbricato da *Euxitheos* (intorno alla figura interna è scritto ΕVΧΣΙΘΕΟΣ ΕΠΟιΕΣΕΝ retr.) dipinto da *Oltos* (sotto la sedia di Estia si legge: ΟLΤΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ). Tutti e due questi nomi eran già conosciuti; l'ultimo, che s'era creduto doversi correggere ora in

[1] Sappho framm. 66 Bergk (Priscian. VI 92) e Liban. *Narr.* 1 p. 1099 (Westerm. *Mythogr.* p. 372, 30); cfr. la rappresentazione del vaso François che a ciò si riferisce.

Poltos ora in *Kolchos*, col nuovo vaso acquista la sicurezza desiderata. Il vaso più antico di Eussiteo e Olto fu trovato il marzo 1829 [1] negli scavi del principe di Canino, ed ora si trova nella raccolta di vasi del R. museo di Berlino (n. 1767). Esso è stato spesso pubblicato (*Vases de Canino* pl. 4 ss; Inghirami *Gal. Om.* II 254 ss; Müller-Wieseler *D. a. K.* I 44, 207. Overbeck *Sag.* 18, 2, 3), e illustrato in più maniere (cfr. oltre i testi uniti alle pubblicazioni *Catalogo di scelte ant. etr. del Pr. di Canino* p. 100 n. 44. *Mus. etr. du Pr. di Canino* p. 104 n. 1120; *Bull. dell'Inst.* 1830 p. 144; Gerhard *Neuerw. ant. Denkm.* III p. 50 seg; Brunn *Künstlergesch.* II p. 688 sg. e *Tro. Misc.* p. 67 seg. e a.). Il vaso di Berlino è parimente una tazza. Nell'interno è effigiato un giovane con elmo, asta e scudo (insegna un leone), egli sta per dar fiato alla tromba; intorno a lui si leggono i nomi dei due artisti: Ε(ι)ὐχσιθε(ο)ς ἐποιεσ(εν) ed 'Ολτος ἐγ(ραφ)σ(ε)ν. Accanto al giovane non è scritto alcun nome, laddove ciascuna figura dei lati esterni porta il suo nome — perfettamente come nel vaso di Corneto. Quivi vediamo da una parte il combattimento per il cadavere di Patroclo tra gli eroi greci Aiace e Diomede ed i troiani Enea ed Ippaso [2]; dall'altra parte, secondo la retta interpretazione di Brunn, è rappresentata la uscita di Achille per la guerra di Troia: l'eroe barbuto, accomiatandosi dal vecchio Nestore, che lo ha obbligato

[1] Nel *Catalogo di scelte antichità etr. del Pr. di Canino* p. 100 leggesi per errore Marzo 1819.

[2] Nome frequente nella poesia epica: un Troiano di questo nome è il padre di Charope e di Soco Hom *Il.* XI 426 segg; tra i Greci questo nome è ripetuto due volte, (in versi identici) come padre d'Hypsenor (*Il.* XIII 411) e di Apisaon (*Il.* XVII 348; cfr. Benseler *Gr. Eigenn.* s. v.

alla guerra (Hom. *Il.* XI 769 sgg.), prende la destra di lui χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ; Fenice è già nel carro a quattro cavalli, Antiloco vi sta montando; Iride accompagna gli eroi e colla sua presenza loro assicura l'aiuto degli dei.

Secondo l'iscrizione dei vasi di Corneto e di Berlino *Oltos* fu il pittore, *Euxitheos* al contrario il formatore e il vasaio; tuttavia quest'ultimo è stato anche pittore; ovvero dobbiamo ammettere che Olto abbia bensì dipinto il vaso che ora stiamo per presentare, ma che per un motivo qualunque non vi abbia scritto il suo nome. Infatti anche un superficiale confronto delle pubblicazioni basta a mostrare che l'anfora del Museo britannico n. 803, trovata in Vulci, e un tempo in possesso di Durand (*Catal. Dur.* n. 386; pubblic. Gerhard *Auserl. Vasenb.* tav. 187; cfr. Overbeck *Sagenkr.* p. 386 s; Brunn *Künstlergesch.* II p. 688 e *Tro. Misc.* p. 61 sgg.), quantunque nei suoi manichi *(on the handles, painted in black on a red ground)* porti scritto soltanto Εὐχσίθεος ἐποίεσεν, nello stile della pittura è conforme alle due tazze già nominate. Da una parte è rappresentato Achille barbuto, armato di tutto punto, con asta e scudo, dall' altro lato Briseide che porge un fiore a lui che ritorna dalla battaglia; l'una e l'altra scena contrassegnata mediante iscrizioni. L' eroe rassomiglia perfettamente all'Achille o all'Aiace della tazza di Berlino; la donna è nel vestire e nella forma del corpo una compagna delle divinità muliebri del vaso di Corneto; la corona di Briseide ricorda quella che è portata da Ganimede. I tre vasi sono prodotti di una sola fabbrica e a giudicarne dallo stile severo e poco libero delle figure rosse, le quali egualmente bene potrebbero esser dipinti in nero, come altresì dalla forma delle lettere, sono da riferire ad un dieci anni innanzi alla guerra del Peloponneso.

All'ultimo è ancora da notare che sotto il piede della nuova tazza di Corneto di Olto ed Eussiteo leggesi la seguente iscrizione etrusca, la quale è graffita in circolo (da destra a sinistra) sull'argilla cotta: *Itun*, *Turuce*[1], *Venela Telinas Tinas*, *Cliniiaras*. Devo questa lezione alla bontà del Corssen, rapito troppo presto alla scienza ed agli amici, al quale io potei comunicare il primo lucido.

H. Heydemann.

FRAMMENTO DI UNA TAVOLA ILIACA.

(Tav. d'agg. M)

Quando nell'autunno dell'anno scorso trovandomi a Taranto visitai la piccola collezione del sig. canonico Ceci Palumbo, fra quelle perle, conchiglie ed altre minuzie senza valore notai con sorpresa un frammento di una tavola iliaca, sconosciuto fin adesso, ma che ben merita la nostra attenzione sotto più riguardi. Desso si pubblica in grandezza originale sopra la nostra tavola M secondo il disegno del sig. Otto rilasciatomi gentilmente dal ch. Kekulé, che poco dopo di me visitando Taranto riuscì ad ottenere dal possessore il permesso di farlo copiare. Ed è allo stesso Kekulé, che debbo alcune notizie intorno allo stato ed il materiale del piccolo monumento, imperocchè io stesso non potetti esaminarlo che superficialmente, perchè il frammento si trovava immesso in una cornice di conchiglie

[1] Mi sembra infatti sicuro che la seconda parola cominci non con una ℑ come scrissi nel Bull., ma con una T, provenendo ciò che presi per l'asta inferiore soltanto da una screpatura dell'argilla.

W. Helbig

e posto sotto vetro. Asserisce dunque il Kekulé essere il frammento d'un marmo giallo, ma coperto d'una brutta vernice dello stesso colore. Le lesioni nonchè qualche lettera delle iscrizioni sono coperte da mastice. Del resto nè il Kekulé, ne io abbiamo potuto esaminare il rovescio, che facilmente come le tavole veronesi (C e D pr. O. Iahn *Griech. Bilderchr.*) potrebbe portare una rappresentanza od una iscrizione.

Quanto alla provenienza, il possessore asserisce avere ereditato il pezzo in questione con tutto il resto della collezione dal suo zio, ed esser desso trovato senz' altro a Taranto stesso, notizia, che se fosse esatta, ne aumenterebbe ancora il valore, siccome tutte le altre tavole iliache, in quanto ne conosciamo la provenienza, furono trovate nelle vicinanze di Roma.

Sopra il frammento non sono conservate che in parte due figure della rappresentanza del centro ed un pezzo della striscia superiore. Cominciamo con la rappresentanza di mezzo, che ci esibisce la parte superiore di due figure. A s. troviamo un giovane di eroiche sembianze, che volge un poco le spalle a chi guarda. Dirimpetto a lui sta una figura con elmo, la quale sì per i lunghi capelli, che le scendono sul collo, sì per le pieghe del chitone evidentemente cinto si riconosce come Minerva. Essa, rappresentata senza egide, come più volte, colla mano d., che si distingue chiaramente sotto il gomito del giovane, regge la lancia, che le riposa sopra la spalla d. Vicino alla sua spalla s. è rappresentato uno scudo. Chi guarda superficialmente potrebbe immaginarsi, che Minerva stessa lo tenesse colla mano s. Ma esaminando più attentamente ci accorgeremo, che per siffatta supposizione lo scudo è posto molto troppo in alto e troppo a d., di maniera che Minerva si slogherebbe il braccio, se volesse reggerlo.

Sarà senza fallo lo scudo di Achille, che qui come sopra il frammento del Sarti [1] forma il centro di tutta la tavola. E ben si combina con questa conghiettura la circostanza, che secondo il dire di Kekulé si trovano sopra lo scudo traccie di lettere; « ma », scrive lui, « è impossibile di distinguerle precisamente nello stato attuale del monumento ». Del resto la rappresentanza è più allargata, che sul frammento del Sarti. Ivi la figura di Tetide, alla quale sul lato opposto corrispondeva certamente un'altra simile, è sproporzionatamente piccola e quasi diresti aver essa uno scopo decorativo puro e semplice. Qui invece lo scudo è ridotto alla sua misura naturale, sono introdotte più figure ed abbiamo dinanzi a noi una scena intiera; imperocchè nel giovane eroico adesso possiamo ravvisare Achille e sarà stato rappresentato il momento, nel quale riceve le armi; desso dunque pieno di meraviglia stende il braccio verso lo scudo. Dall'altro lato dello scudo senza dubbio una volta si trovavano due figure corrispondenti; una delle quali certamente era Tetide. E son inclinato a credere, che Vulcano fosse l'altro. Imperocchè bisogna che lo scudo sia stato appoggiato di sotto, onde risulterebbe una posizione molto brutta per Tetide o qualsiasi donna, ma molto adattato per Vulcano. Ma questo forse sarà meglio lasciarlo indeciso. Dobbiamo però ancora accennare la grande somiglianza, che esiste fra l'Achille del nostro frammento e l'Ercole della tavola Albana, somiglianza, che ci dà una nuova prova, che ha fatto benissimo il Iahn di mettere quest'ultima in una classe con le tavole iliache.

Delle striscie, che una volta circondavano la rappresentanza di mezzo e contenevano illustrazioni dei

[1] *Ann.* 1863 tav. N. p. 412 O. Iahn *Griech. Bilderchr.* tav. II B.

singoli canti dell'Iliade, non ci è conservata che una sola scena, ma completa. Dessa rappresenta Achille che trascina il corpo d'Ettore, si riferisce dunque al libro X. Vediamo Achille (. . . . . ΛΕΥΣ) sul suo carro con mantello ondeggiante, armato di elmo, scudo e lancia, volgendo la testa indietro. Al suo fianco e protetto dal suo scudo si trova il cocchiere di figura più piccola, che piegando il corpo innanzi stimola i cavalli già galoppanti. Nella s. senza dubbio teneva le redini; nella d. dobbiamo immaginarci lo stimolo [1]. Si confronti il cocchiere di Achille sopra il vaso d'argento trovato a Bernay (R. Rochette *M. I.* pl. 53; Overbeck *Her. Gall.* XIX 12). Se poi sia vestito od ignudo, non si può distinguere. Al carro si vede attaccato coi piedi il corpo di Ettore (ΕΚΤ. . .). Segue il carro un guerriero in piena armatura colla lancia nella d. Coll'aiuto del frammento tarantino sono anche riuscito a distinguere meglio la scena corrispondente della tavola capitolina, la quale secondo un nuovo disegno pubblico sopra la tav. M. La massa indeterminata sotto il braccio di Achille, che una volta erroneamente presi per un oggetto tenuto da colui [2], ora si discerne chiaramente come il cocchiere, in attitudine però un poco diversa da quella sul frammento tarantino. Il corpo cioè è meno piegato, ed afferra le redini con ambedue le mani (cf. le gemme pr. Overbeck *Her. Gall.* XIX 9. 10). La presenza del cocchiere contraddice direttamente alle parole di Omero X 399 sg; secondo le quali Achille stesso guida i cavalli:

[1] Il Kekulé mi significò un suo parere, essere stati adoprati sulla tavola capitolina qua e là colori affine di meglio distinguere alcune parti poco chiare della composizione; parere, che in fatto ritengo per probabilissimo.

[2] *Arch. Zeit.* 1875 p. 107.

ἐς δίφρον δ' ἀναβὰς, ἀνά τε κλυτὰ τεύχε' ἀείρας
μάστιξεν ῥ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην.

E neanche il guerriero, che segue il carro, si combina bene con la scena di Omero. Ma ambedue appartengono quasi al tipo artistico di questa scena [1], nella quale furono introdotti in un' epoca, quando poco si curava di illustrare servilmente le parole di Omero, ma si rappresentava la scena omerica generalmente. Così anche i fabbricatori di quelle tavole, benchè a bello studio volessero dare illustrazioni, hanno ritenuto quelle figure tanto più facilmente, quanto secondo la splendida conghiettura dell'O. Iahn non avevano sotto i loro occhi il testo stesso di Omero, ma soltanto le ὑποθέσεις (*Griech. Bilderchr.* p. 26).

Non mi restano a dire che poche parole intorno alla disposizione della tavola intiera. Ed infatto, come mai una scena del libro X capita nella striscia soprapposta alla rappresentanza di mezzo, dove sopra le altre tavole troviamo una scena dell'Ω? Essendo poi la scena in questione l'ultima del libro X, quella che seguiva a d. doveva riferirsi ad un altro libro. Nè poteva a s. precedere un'altra scena tolta dallo stesso libro, perchè manca lo spazio; anche posto il caso improbabilissimo, che a s. di Achille v' era anche un'altra figura. Resta dunque stabilito, che del libro X non era rappresentata, che una scena sola, e probabilmente lo stesso vale per tutti gli altri libri. Ora è poco verisimile, che a fianco della scena conservata si trovasse soltanto una scena di Ψ, e che la rappresentanza riferibile a Ω avesse

[1] Vedi gli esempi presso Overbeck l. l. tav. XIX p. 453 sg.

formato un'altra striscia sopraposta a X e Ψ. Pare invece che questa ricostruzione sciolga ogni difficoltà:

Α	Χ	Ψ	Ω
Β			Φ
Γ			Υ
Δ			Τ
Ε			Σ
Ζ			Ρ
Η			Π
Θ			Ο
Ι			Ξ
Κ	Λ	Μ	Ν

Chi si dasse la pena di misurare la scena conservata, troverà che dessa è lunga 0,09, alta 0,036; ciò posto come misura approssimativa di tutte le scene, tutta la tavola sarebbe stata lunga 0,36 alta 0,36, cioè avrebbe avuta la forma quadrata. Ed appunto quella forma hanno la tavola Albana (I) ed uno dei frammenti veronesi (C); essa poi era necessaria per tutte le tavole, che sopra il rovescio portavano l'iscrizione Θεοδώρηος ἡ τέχνη.

S'intende del resto, che per empire tutta l'altezza della tavola non bastava la rappresentanza di Achille che riceve le armi, la cui altezza corrisponde a pena a quella di tre striscie laterali. Ci era dunque sottoposta un'altra rappresentanza, probabilmente, come sopra tutte le altre tavole, la distruzione di Troia, così che infatto la tavola tarantina era similissima a quella del Sarti.

C. Robert.

LAOCOONTE ED I SUOI FIGLI IN PITTURA POMPEIANA.

(Tav. d'agg. O)

Un monumento che rappresenti la catastrofe di Laocoonte, non ha bisogno d'un gran merito artistico per destare interesse. La questione sull'epoca del celebre gruppo vaticano, discussa finora con argomenti desunti in parte da apprezzamenti artistici e dallo sviluppo dell'arte, in parte da un passo di Plinio di dubbia interpretazione, può dirsi tuttora indecisa. Il nuovo monumento, può esso darci un punto di partenza più sodo per scioglierla?

La pittura (alta m. 1,32, larga la parte conservata 0,72) che pubblichiamo sulla tav. d'agg. O, esiste sul muro sin. dell'atrio della casa pompeiana reg. VI is. 14 n. 20, scavata nella primavera di quest'anno, e fa parte d'una parete del terzo stile, che è quanto dire che appartiene ad una serie più antica fra le pitture pompeiane, la cui epoca credo di poter fissare ad un dipresso dai tempi di Cesare Augusto fino all'a. 50 d. C: vd. *Bull. d. Inst.* 1874 p. 141 sgg. *Giorn. d. Sc. d. Pomp.* III p. 107 sgg. [1] Presuppone essa, o no, l'esi-

[1] Il ch. sig. prof. Heydemann in una critica della terza edizione dell'opera di Overbeck sopra Pompei, inserita nella *Jen. Lit. Ztg.* 1875, n. 44 p. 777, biasima il ch. Overbeck di aver approvato troppo precipitosamente la divisione delle decorazioni pompeiane in cinque classi, proposta, dice egli, da me sulle orme di Vitruvio, per il solo motivo che essa divisione gli sembra troppo sottile. Se dopo aver condannato tanto precipitosamente la mia cronologia vorrà darsi la fatica di leggere quello che ne scrissi, o almeno di esaminar meglio quello che ne riferisce l'Overbeck, potrà convincersi che non facciamo la divisione in cinque classi nè Vitruvio nè io, e che le mie

stenza del gruppo vaticano? Nel caso affermativo sarebbe rifiutata l'opinione di coloro che appoggiandosi su Plinio hanno voluto assegnare il gruppo all'impero di Tito.

Lo sfondo nella parte d. è chiuso da un muro bianco, che quasi nel mezzo si piega indietro ed è ornato d'una ghirlanda che viene fuori d'un buco quadrato. La parte sin. del quadro era occupata da un grande altare con almeno quattro gradini; più a d. evvi un altro altare quadrilungo, su cui il fuoco è difeso da un tetto a volta (vd. *Ann. d. Inst.* 1867 p. 106). Fra i due fugge spaventato il gran toro bianco destinato al sacrifizio. — Laocoonte ha biondi la barba ed i capelli, che sono inghirlandati d'una corona; è vestito d'un rosso chitone manicato con orlo paonazzo e di stivali verdi allacciati di quella nota forma che lascia libera la punta del piede; una specie di mantello paonazzo gli svolazza sopra la spalla sin. verso d. Egli si è rifugiato sui gradini dell'altare. Il piede sin., che è steso molto e tocca appena colla punta l'infimo gradino, non sostiene il corpo, il quale invece pesa sulla gamba d.; essa non è conservata, pare certo però che il ginocchio fosse appoggiato sul quarto gradino. La spalla d. fortemente alzata, unita alla linea formata dal serpe a d. della testa, ci la-

quattro epoche non sono desunte da Vitruvio, ma dai monumenti stessi. Egli poi propone un'altra divisione, raccomandandola come più semplice, ed infatti non si può dire che sia molto sottile: divide cioè in imitazioni di marmo e decorazioni di architettura fantastica. Ma tale divisione ha il difetto che non vi entra il materiale da dividersi. Perchè, dove rimane il secondo stile, che p. es. nella casa del Laberinto forma un gruppo indubitatamente omogeneo e contemporaneo? Il coltello critico del prof. Heydemann lo taglierebbe a pezzi, rimandandone una metà alla prima, l'altra alla seconda delle sue epoche.

sciano supporre con molta probabilità che a sin. della testa ricomparisse il serpe che Laocoonte doveva ivi afferrare ed allontanare con la mano dal corpo. Gli occhi sono rivolti al figlio a d. — Questo, vestito di clamide paonazza affibbiata avanti al collo, è rappresentato appunto nel momento di cadere. Tocca il suolo il ginocchio sin. e le punte delle dita della mano sin., non ancora il ginocchio d. Gli occhi non sono fissati su qualche oggetto, ma rivolti in alto. L'avvolgimento del serpe è rappresentato in un modo non abbastanza corretto: sotto il braccio d. egli non dovrebbe ricomparire al di fuori della clamide; nè si può immaginare, come la parte superiore sia congiunta con quella inferiore. La caduta del giovane pare non sia giustificata. Non lo è per il morso del serpe, giacchè in tal caso dovremmo vedere paralizzato tutto il corpo, mentre invece lo vediamo, nel possesso ancora di tutta la sua forza, ingegnarsi per prevenire una caduta accidentale; dovrebb'essere paralizzato prima di tutto il braccio d., il quale invece valorosamente regge il serpe. E per ragioni simili non si può dire cagionata dall'avvolgimento del petto, che abbia tolto il respiro al giovane. La causa dev'essere immediata e locale, e se non isbaglio, tutta la posizione del corpo, colla gamba d. tesa, col braccio sin. proteso, è rappresentata coll'intenzione di caratterizzar la caduta come cagionata da un intoppamento del solo piede sin: non gli pare nemmeno necessario di appoggiarsi sulla palma della mano, ma crede che bastino per sorreggerlo le punte delle dita. Non trovo dunque un'altra spiegazione se non questa, che il serpe, avvolgendosi prima intorno alle gambe, come lo vediamo nel gruppo vaticano, abbia fatto cadere il giovane, e poi, raggiunto questo scopo, abbia lasciato le gambe per attaccar le

parti più vitali. — Più a sin. giace morto l'altro figlio, disegnato male, essendo troppo lunghe le gambe in proporzione del resto del corpo. — Dietro il tetto del secondo altare si scorgono le teste e le spalle di quattro uomini che fuggono spaventati; due di essi sono vestiti in turchino.

Nessuno vorrà dire che qui si abbia un'opera d'arte di qualche valore: aggiungo che ciò non vale soltanto per questo nostro esemplare, ma che non si può nemmeno crederne derivata la composizione da qualche buono originale. Per convincersene basta confrontare il quadro pompeiano col gruppo vaticano. Agesandro ed i suoi compagni, quanto interesse artistico e psicologico hanno saputo dare al medesimo soggetto! Nel padre il corpo virile di somma forza e bellezza in una lotta terribile ed ammirabilmente rappresentata colla forza animalesca, e nello stesso tempo il suo modo nobile e forte di sopportare l'estremo dolore; a sin. la commovente immagine del giovanetto che soccombe senza speranza, nell'altro giovane l'amor filiale in mezzo a tutta questa scena di terrore.

Qui la lotta del corpo virile col serpe ci viene nascosta dalla veste. E non basta: fra i movimenti di Laocoonte soltanto quello delle mani è cagionato immediatamente dall'avvolgimento del serpe. Del resto vi si scorge un altro motivo, estraneo al gruppo vaticano: egli cioè si è rifugiato all'altare e si stringe a questo. Per tale aggiunta di circostanza la figura di Laocoonte perde di chiarezza ed anche di verità in un modo assai spiacevole. Imperocchè se è poco credibile che un corpo avvolto da un serpe terribile faccia altri movimenti fuori quelli derivanti sia dalla resistenza sia dal cedere a tale avvolgimento, di certo è impossibile che li faccia senza che ne siano non dico impediti ma

almeno modificati. E posto che sia possibile di eseguire in quel modo appunto il movimento qui rappresentato, allora appunto perciò il rappresentarlo qui dovev'essere impossibile ad un artista anche mediocre. Data l'intenzione di rappresentare il corpo di Laocoonte dominato ancora da un impulso diverso dalla lotta col serpe, ne risultava con necessità il problema di mostrare il conflitto delle due tendenze; altrimenti non solamente l'avvolgimento del serpe sembra meno formidabile, ma, ciò che è peggio, si perde l'unità del concetto: non abbiamo più un vero organismo, ma delle membra che si muovono più o meno indipendentemente le une dalle altre, che è proprio il caso del nostro quadro. — Il morso poi del serpe, che determina in un modo ammirabile la mossa del Laocoonte vaticano, qui non influisce menomamente, e pare che non produca alcun dolore.

Invece il pittore ha voluto dare al suo Laocoonte un interesse psicologico, facendogli rivolgere uno sguardo pietoso sul figlio a d. L'espressione del viso è vero che è nulla, ma niente ci impedisce a credere che in un supposto originale vi si dipingessero la compassione e l'amor paterno. Ma questo sguardo compassionevole, che effetto ci può fare, mentre tutta la posa del padre ci mostra non essere egli corso per aiutare il figlio ma rifugiatosi all'altare? Inoltre per mostrare questo affetto paterno è stata sacrificata tutta quella espressione di dolore che nel Laocoonte vaticano è d'un effetto tanto commovente. Imperocchè nemmeno in un supposto originale è credibile che sia riuscito all'artista di esprimere in una medesima fisionomia lo sforzo della lotta, l'estremo dolore e l'affetto paterno. Se non m'inganno qui si tratterebbe di una cosa che non si può rappresentare nell'arte, perchè nella realtà non

può esistere. Sia pure compatibile l'espressione della pietà per le sofferenze d'un altro con quella d'un estremo dolore, non lo è di certo con que'movimenti involontari de' muscoli del viso, prodotti da un dolore subitaneo e veemente — quale dobbiamo immaginarci cagionato dal morso del serpe — nel momento stesso ove comincia, nè potrà comparire sul viso, ove coll'estremo dolore si congiunge un estremo sforzo fisico, la lotta disperata per la propria vita. Voler rappresentare un viso agitato da affetti tanto diversi — se mai fosse possibile — sarebbe sempre un'impresa tanto difficile che un artista mediocre non vi si proverebbe nemmeno: e che l'autore del supposto originale del nostro quadro non sia stato un artista di primo rango, mi pare che sia chiaro abbastanza. Ne risulta che anche quell'originale non può essere stato che di pochissimo valore.

Abbiamo qui un uomo che ruminava e cercava dare qualche nuovo interesse specialmente alla figura principale, senza però avere un'idea de' limiti dell'arte o di quelli della propria capacità. Così l'espressione della lotta — prescindendo anche dalla veste e dal morso che non produce alcun effetto — è stata guastata dalla fuga all'altare, quella del dolore da quella della compassione; quest'ultima da sua parte perde del suo effetto a causa della fuga all'altare: volendo troppo non ha potuto ottener niente. Nè ha cercato di riunire organicamente tutti questi concetti, formando così una figura che facesse l'impressione di vita e di verità, ma i diversi concetti hanno quasi diviso fra loro il corpo: la testa compatisce il figlio, le braccia lottano col serpe, il resto si rifugia all'altare. — Non occorre parlare della mossa brutta e senza forza del braccio sin., della

meschinità del panneggiamento — son cose che ognuno vede da se.

Il figlio a d. rivolge gli occhi al cielo come nel gruppo vaticano lo fa il padre. Nel momento ov'egli cade, e mentre stende il braccio per ovviare alla caduta, un tale sguardo è un'assurdità quasi troppo grossa anche per il nostro pittore, e perciò si potrebb'essere disposti a supporre un originale, nel quale lo sguardo fosse rivolto a quella parte del serpe ch' egli regge nella d. Nel primo caso converrebbe dire che il pittore qui pure abbia voluto arricchire la sua figura d'un concetto psicologico, adoperato però poco felicemente; nel secondo avremmo a constatare l'assenza di qualunque interesse psicologico. Quanto poi a quello meramente artistico, di quel problema che sempre presenta la lotta di due organismi, il nostro pittore non se n'è occupato affatto. Non vediamo qui movimenti prodotti dall'azione combinata de' muscoli di due corpi intrecciati fra loro: i movimenti del giovane si eseguiscono senza essere impediti. Nè qui è probabile che abbia ad incolparsi il copista: per credere migliore l'originale bisognerebbe supporvi tutt'altri concetti e che il copista per peggiorarlo abbia fatto nuove invenzioni.

È superfluo il dire che la composizione è pessima. Finalmente lo sfondo e tutta la scena non potevan essere trattati più meschinamente. Le pitture di Pompei da questo punto di vista possono dividersi in tre classi: 1, quelle, ove le figure umane occupano quasi tutto il quadro, e la sceneria, sia di paesaggio sia architettonica, è limitata allo spazio rimasto fra loro; 2, paesaggi o prospetti architettonici corredati di figure; 3, quadri ove la sceneria e le figure stanno in una giusta proporzione, però con varie gradazioni. In questi ultimi la sceneria è una parte essenziale della

composizione, ed il suo trattamento è importante per l'effetto dell'insieme. Un bell' esempio, rappresentante Dedalo ed Icaro, è menzionato *Bull. d. Inst.* 1867 p. 163, e speriamo che fra poco sarà pubblicato; un altro è quello Helbig n. 152, pubblicato dallo stesso Helbig sulla tav. V. Ora il nostro quadro, vista la grandezza delle figure in proporzione col quadro intiero, appartiene decisamente a quest' ultima classe, ma non occorre aggiungere una sola parola per esporre quanto poco esso corrisponda alle esigenze accennate.

In somma mi pare certo che qui non si abbia una copia più o meno libera di qualche buona opera di pittura, ma bensì un'invenzione di qualche artigiano, di un decoratore di pareti, il quale, avendo spesso copiato quadri migliori, aveva abbastanza fiducia in se stesso per fare una volta anche da se. Con tutto ciò s'intende che niente ci costringe a credere fatta questa invenzione a Pompei stessa, ma siccome senza dubbio i decoratori pompeiani lavoravano da modelli, così insieme con modelli derivati da buone opere d'arte, ne poteano aver degli altri d'un origine come il nostro.

Ma quell'inventore del nostro quadro, conosceva egli, o no, il gruppo vaticano? È vero che qui non abbiamo un gruppo, ma tre figure separate, che uno de' figli qui già è morto; ma in altri punti la corrispondenza è innegabile. Guardiamo prima Laocoonte stesso. L' espressione del viso è differente, ma qui come là l'asse della testa è chinata verso d; somigliante è l'angolo che essa forma colla parte superiore del corpo, e questa colla coscia sin., identico il lato sin. ritirato. Quanto alle braccia, non è conservato quello d. nè nel gruppo nè nel quadro, ma in ambedue i monumenti era alzato per reggere il serpe. Differente è il braccio sin., ma non manca l'analogia: qui come là la mano afferra

il serpe vicino alla testa, ma non vicino abbastanza per poterne impedire il morso; qui come là il collo rimasto libero forma una curva prima di mordere. La differenza nelle gambe dipende da ciò che nel gruppo Laocoonte sta a sedere sull'altare: così la gamba sin. qui è più tesa che là. Ma la differenza non è tanto grande, e la corrispondenza si manifesta chiaramente nel piede, che qui come là colla punta sola tocca qui il gradino, là il suolo. Il ginocchio d. era appoggiato sul gradino, e dato una volta che Laocoonte non sieda sull'altare, ma si sia rifugiato ai gradini, fra tutte le posizioni possibili questa è quella che meno si discosta da quella del Laocoonte vaticano. Immaginiamoci la gamba d. di quest'ultimo un po' più rivolta a d., un po' più curvata nel ginocchio, e poteva essere appoggiata nello stesso modo. — Giova qui ricordare la pittura rappresentante il medesimo soggetto in un codice vaticano (n. 3225) di Virgilio (Mai *Virg. pict. ant.* tav. XXIV). Ivi le gambe di Laocoonte hanno quasi esattamente la posizione che dobbiamo supporre nella nostra pittura. Però non può esservi dubbio che la pittura del codice non imiti il gruppo: vi vediamo Laocoonte sull'altare, lo vediamo unito in un gruppo coi figli, uno a ciascun lato, e insieme ad essi avvolto dal serpe; circostanze che tutt'e due sono in contraddizione con Virgilio, e che difficilmente potrebbero avere un'altra origine che l'imitazione del gruppo. Si confronti ancora il nodo con cui nel codice la coda del serpe si è attaccata al piede sin. di Laocoonte, col nodo affatto simile al piede sin. del giovane maggiore nel gruppo.

Una corrispondenza d'un altro genere, ma non meno chiara, la troviamo nel figlio a d. Qui è rappresentato nel momento di cadere, nel gruppo lo vediamo avvolto dal serpe in modo che cadrà fra mo-

menti. Ed abbiamo veduto che anche nel quadro la sua caduta è cagionata non dal morso ma dall'intoppamento probabilmente del piede sin., il quale anche nel gruppo è avvolto in modo che difficilmente riuscirà al giovanetto di liberarlo. Anche cadendo poi la posizione di tutte le membra rassomiglia tanto a quella che osserviamo nel giovane corrispondente del gruppo, che lo si direbbe caduto da una posizione identica. Qui come là la gamba d. è tesa, la sin. curvata; la mano sin., che là s'ingegna per svincolare il piede corrispondente, anche qui gli sta vicina, qui come là la mano d. è alzata. Immaginiamoci un momento che la testa del serpe che nel gruppo appunto morde il padre, appartenga a quello stesso serpe che avvolge i piedi del figlio, e che adesso, lasciando libero il padre, si rivolga al figlio – non è probabile che questo cercherebbe tenerselo lontano proprio nello stesso modo come lo vediamo nel nostro quadro? Dunque qui pure corrispondenza, in modo però che nel quadro è rappresentato un momento posteriore a quello del gruppo.

Al primo sguardo il secondo figlio sembra meno degli altri rassomigliare a quello corrispondente del gruppo. Ma non è un'analogia sorprendente anche questa, che quello stesso, che ivi è avvolto senza speranza e vicino alla morte, qui giace morto per terra? Tenendo poi conto di tutte le altre coincidenze già osservate non vorrà ritenersi casuale che le gambe sono curvate proprio come nel gruppo. Si noti che qui come nell'altro fratello è rappresentato un momento posteriore a quello del gruppo.

Tutte queste corrispondenze a parer mio sono troppo grandi per ritenerle casuali ed indipendente l'uno dall'altro monumento. E siccome il quadro non può essere derivato da qualche originale di valore, e

perciò celebre, così non è credibile che quell'originale abbia ispirato l'idea del gruppo ad Agesandro ed i suoi compagni. Inoltre ognuno lo vede che nel gruppo tutto fa l'impressione d'un'invenzione originale, tutte le mosse dipendono da motivi semplici e chiari, mentre nel quadro ci vedevamo costretti a supporre diversi motivi poco concordi fra loro. Il lato sin. ritirato nel Laocoonte marmoreo è egregiamente motivato per il morso del serpe, mentre nel quadro ce lo possiamo spiegare sì, ma non vediamo alcuna causa stringente, perchè egli debba fare appunto questa mossa. D'altra parte la causa che nel Laocoonte vaticano produce tale effetto, il morso, non manca nemmeno qui, ma non ne vediamo alcun effetto. Nel quadro dunque v'è la causa, v'è pure l'effetto, ma separato l'uno dall'altra: prova manifesta, mi pare, d'un'imitazione mal riuscita. – Già fu esposto sopra, come la causa della caduta del figlio a d. la possiamo indovinare nel quadro, ma la vediamo chiara soltanto nel gruppo. – Il momento stesso rappresentato nel quadro, essendo libera ed indipendente l'invenzione, mi pare difficile che potrebb'essere scelto, giacchè è proprio uno de'meno favorevoli. Nè si capisce come da un'invenzione indipendente potesse nascere un'opera così priva d'interesse, sia nell'aggruppamento che nella rappresentazione viva e naturale d'un fatto, sia nella rappresentazione del nudo, sia ne'panneggiamenti, o infine ne'concetti psicologici. Perchè, dov'è l'idea artistica che avrebbe potuto dare origine al quadro? Anche un'artista di pochissimo valore, se non ha la capacità, almeno ha l'intenzione di produrre qualche effetto artistico; ma qui di una tale intenzione non si vede traccia veruna: tutte queste figure non fanno che interpretare il soggetto. Finalmente è assai impro-

babile che un nuovo soggetto fosse abbracciato per la prima volta in uno strato tanto basso del mondo artistico, com' è quello a cui appartenne l'autore del nostro quadro. All' incontro poteva darsi benissimo che una celebre opera di scultura ispirasse a qualcuno, ch'era privo di propria invenzione, il pensiero di imitarla nella pittura, e tutto si spiega bene colla supposizione che l' invenzione del nostro pittore non consistesse in altro che di trasformare il suo modello quanto gli sembrava conveniente. Egli si dispensava dall'andare in cerca di nuovi concetti artistici, confidando che il medesimo effetto che vedeva prodotto dal gruppo marmoreo, lo produrrebbe anche l'opera sua, senza però accorgersi che tale effetto fosse guastato dalle sue modificazioni. Invece il gruppo gli sembrava povero di concetti psicologici, ed abbiamo veduto che ne aggiunse qualcuno, ma assai infelicemente. Tale supposizione diviene quasi certezza, se ci riesce di spiegare in un modo soddisfacente le differenze che passano fra i due monumenti.

Ora tali differenze in gran parte si spiegano dalle diverse condizioni della scultura e della pittura, le quali, quand' anche il pittore non vi riflettesse molto, pure doveano farsi valere. Lo scultore per lo più è costretto dall' assenza dello sfondo ad avvicinar fra loro il più possibile le sue figure. Per il pittore questa necessità non esiste, anzi deve cercar di riempir lo spazio: ecco il perchè si sciolse il gruppo. — Essendo poi tre le persone e due i serpi, ove non si voleva unir due persone, separandone la terza, conveniva che una o fosse morta, o libera ancora. Si poteva rappresentare cioè un momento anteriore o posteriore a quello del gruppo: scegliendo quello posteriore il nostro pittore ha preso quel partito per cui ci voleva

meno invenzione. Uno dovev' essere morto, ed è appunto quello che già nel gruppo stava peggio degli altri. L'altro fratello non poteva più esser avvolto tanto leggiermente: l'un serpe s' occupà di lui solo, e da ciò dipende la sua posa com' anche lo sguardo rivolto non più al padre ma sia al cielo sia sul serpe. Del resto s' intende da se che negli avvolgimenti il pittore non poteva attenersi al suo modello. Possiamo dire adunque che le divergenze ne' figli dipendono dallo scioglimento del gruppo, questo da sua parte dall' esser tradotto il soggetto nella pittura.

E da questa traduzione nella pittura si spiegano in gran parte anche le differenze nella figura principale. Le figure umane ed animalesche formano il problema della scultura; per tutto il resto appena v'è il posto, e sempre sono cose secondarie adoperate sia come una specie di simbolo per accennare al locale o ad altre circostanze, sia per servire alla composizione delle figure. Quindi s' intende che qui gli scultori si permettono molte libertà, dando a queste cose un posto ove torna più comodo per la composizione, e facendo conto che nessuno ne domanderà ragione. Così gli artisti del gruppo mettevano Laocoonte a sedere sull' altare, senza domandare, come mai abbia potuto stare colla schiena verso di esso. Invece il pittore, che rappresenta le persone con tutto quello che in realtà le circonda, e per il quale tutto quello che entra nel quadro deve corrispondere ugualmente alla verità, volendo congiungere Laocoonte coll'altare — e in questo ha ritenuto il concetto dello scultore — doveva almeno lasciarci indovinare il come egli sia venuto in quella posizione nella quale lo vediamo. Ora da questo punto di vista Laocoonte seduto sull' altare offriva delle difficoltà insuperabili, anche da per se quella posizione

forse avrebbe fatto un' effetto meno favorevole in una rappresentazione pittoresca che nella scultura, in una figura isolata che nel gruppo, ove l' altare appena è visibile. Così al pittore si presentò l' espediente di mostrarlo rifugiato ai gradini, offrendogli nello stesso tempo un nuovo concetto psicologico, del quale probabilmente si compiaceva assai, benchè non sia da lodarsi l' uso che ne fece.

Similmente forse gli sembrava un discostarsi troppo dalla realtà il rappresentar nudo il sacerdote all'altare. Ed è vero che un tale idealismo meno colpisce nella scultura che nella pittura col suo sfondo corrispondente alla realtà, con altre persone umane, dai quali dovea distinguersi il sacerdote. Forse però il vero motivo era questo, che la rappresentazione del corpo nudo lottante coi serpi gli sembrava un' impresa troppo difficile. – Dato poi il vestimento, ne seguiva che il morso del serpente colpisse un'altra parte; era troppo naturale di fargli cercare il nudo; imperocchè questa senza dubbio è l' intenzione colla quale egli si rivolge proprio all' orlo del chitone. – Che poi Laocoonte guardi con compassione il figlio, ciò dipende da una tendenza ad aggiungere de' concetti psicologici. Ed è superfluo l'esporre che la scultura più facilmente che la pittura poteva contentarsi di quel problema che offriva la riproduzione del corpo lottante e l' espressione del dolore. Quello sguardo peraltro trova il suo prototipo nel figlio a d. del gruppo.

Che gli autori de' quadri pompeiani usassero qualche volta di trasformare celebri opere d'arte, rappresentando quel momento dell' azione che doveva immediatamente seguire a quello ivi rappresentato, ne posso addurre almeno un esempio che a me pare certo. Un quadro esistente nella casa reg. I is. 3 n. 25 (*Bull.*

d. Inst. 1871 p. 174) mostra Andromeda discesa dalla rupe e riguardante con Perseo il mostro ucciso, ed è derivato evidentemente da quella celebre composizione (*Helbig* 1186-1189) di Perseo che conduce Andromeda giù dallo scoglio. È identica la disposizione delle figure nel quadro: Perseo mette sulla di lei nuca il braccio d., con cui un momento prima le ha sorretto il braccio sin; colla sin. egli regge la testa di Medusa e la veste proprio come in quella celebre composizione: non manca la cassetta ovvia nel n. 1187 [1]. Simili sono i quadri, seppure sono due, Helbig 1190, 1191, ove però la disposizione delle persone nel quadro è modificata.

Sarebbe adunque il gruppo vaticano anteriore ad un quadro eseguito almeno alcuni decennii prima della catastrofe di Pompei. Non posso ritrattare in questa occasione tutta quella celebre controversia, ed in ispecie gli argomenti desunti dallo sviluppo dell'arte antica, li lascio a quelli che meglio se n'intendono. Quanto al passo di Plinio, ed all'interpretazione datane e sostenuta dall'autorità di Lachmann, mi sia permesso d'aggiungere alcune parole.

Che quel passo, prescindendo ancora dalle parole *de consilii sententia*, non basti per assegnare il Laocoonte all'impero di Tito, ma accenni piuttosto ad un'epoca anteriore, fu dimostrato egregiamente dal Welcker (*A. D.* I p. 322 sgg., in ispecie 328-341), il quale anche dimostrò che quelle parole non abbiano necessariamente il significato attribuito loro dal Lachmann. I suoi argomenti furono poi completati da altri, come si vede presso Overbeck *Schriftquellen*

[1] Nella parte sin. del quadro non sta appoggiata un'ancora com'è detto nel *Bull. d. Inst.* ma la *harpe*.

p. 392. E pare che proprio in quell' epoca tale formola s' usasse in un senso più largo, giacchè sono Seneca e Plinio giovane che ce ne forniscono gli esempi, mentre presso Cicerone (*in Verr.* II 17) troviamo: *de amicorum et propinquorum sententia*. L'esempio il più analogo lo troviamo presso Seneca *ep.* 67: come ivi una buona azione è prodotta da una sola virtù e nello stesso tempo in un certo modo da tutte le virtù unite, perchè quella agisce *ex consilii sententia*, così lo stesso si poteva dire di ognuno degli artisti riguardo al gruppo ed alla parte da lui eseguita.

Ma io credo che qui la formola in questione non possa nemmeno avere il significato attribuitole dal Lachmann. Prima di tutto le nostre notizie circa il consiglio di stato ne' primi secoli dell' impero sono scarse. Separando bene – come l' ha fatto il Mommsen, mentre prima si confondevano – le testimonianze che parlano d' un vero consiglio di stato da quelle riferibili al consiglio giudiziale, o a persone che in certe occasioni furono consultate, ne risulta che Cesare Augusto, Tiberio e Severo Alessandro sono i soli imperatori per i quali ci sia attestato un vero consiglio di stato; e sappiamo inoltre da Erodiano (VI 1, 3) che ai tempi di Severo Alessandro l'organizzazione di esso fu considerata come una innovazione: vd. Mommsen *Staatsr.* II 2 p. 840 sgg. 925 sgg. Posto poi che ai tempi di Tito esistesse un tale consiglio, è poco verosimile che esso, rappresentante sotto gli imperatori sudetti il senato, di cui era una deputazione, si sia occupato di opere d'arte che l' imperatore volesse collocare nel suo palazzo. E lo stesso vale per il consiglio giudiziale, che inoltre a quell' epoca non era un'autorità costituita, di cui si sarebbe potuto parlare così, senza far menzione dell' imperatore; anzi non esisteva

nemmeno in quell' epoca se non quando per una data occasione fu convocato o per dir meglio costituito dall' imperatore. E in generale, chi mai ha detto che il consiglio imperiale, sia un consiglio di stato, sia giudiziale, abbia comandato, e che per ordine suo sia stato eseguito un qualsiasi lavoro? Il consiglio, come dice anche il suo nome, poteva e doveva consigliar l' imperatore, ove egli lo esigesse; ma comandava sempre questo stesso, anche Severo Alessandro, sotto il quale il consiglio ebbe più potenza di prima: vd. Erod. l. c. E conformemente a ciò l' uso costante di questa formola del gius pubblico de' Romani è questo, che *de* (o *ex*) *consilii sententia* non pronunzia o agisce se non quello che ha convocato il *consilium* e gli presiede, sia un magistrato, sia un privato, in quei casi ove la formola è adoprata in un senso più largo. P. es. Nerone, di cui parla Cicerone *in Verr.* I 29, condanna a morte Filodamo e suo figlio *de consilii sententia* (la formola stessa qui non è adoprata da Cicerone, ma del consiglio ne parla abbastanza); ma chi mai avrebbe detto, che il carnefice li abbia uccisi *de consilii sententia*? Similmente Tito poteva incaricare Agesandro Atenodoro e Polidoro di quel lavoro, lo poteva anche fare *de consilii sententia*, sia convocando alcuni amici, sia ch' avesse un consiglio che di tali cose si occupasse, ma gli artisti sempre avrebbero lavorato *iussu imperatoris*. Mi pare che quest' ultima riflessione sia decisiva: Plinio non poteva servirsi d' una formola ben conosciuta e generalmente usata in un senso certo e ben determinato per esprimere tutt' altra cosa, prestandole cioè un senso diverso.

A. Mau.

PATERA CON RILIEVI RAPPRESENTANTI AVVENTURE DI ULISSE.

(*Tav. d' agg. N*).

La bella patera umbilicata a splendida vernice nera, la quale proveniente dagli scavi dei fratelli Marzi a Corneto si vede pubblicata sulla tavola d' agg. N n. 1, può dirsi perfetta compagna di un'altra chiamata volcente dal sig. de Witte *Cab. Durand* n. 1380 ed entrata nel museo di Berlino n. 1646. Anche un'altra patera cornetana, che ora trovasi all' Eremitaggio di Pietroburgo (vd. *Bull.* 1867 p. 129 e Stephani *C. R.* 1866 p. 44 n. 93), a quel che pare non ne è diversa se non in qualche particolarità piuttosto ornamentale, che vi si aggiunse mediante stampe speciali. Tutte e tre sono state accuratamente lavorate, sebbene le stampe adoperatevi non fossero più freschissime.

Attorno all' umbilico girano in bella e leggiadra simmetria quattro bastimenti di guerra provisti di gran remeggio ed ornati d' un occhio alla prora non che d' una bandiera all' *aplustre*. Tutti e quattro sono identici, meno quanto serve a caratterizzare le diverse scene del viaggio d' Ulisse rappresentatevi. Sopra il bastimento che osserviamo in primo luogo, Ulisse ignudo vien da un compagno legato all' albero colle mani al dorso. Sulla seconda nave l'eroe sta solo a sentire le Sirene poste sopra tre rocce isolate avanti, accanto e dietro alla nave. Esse hanno ale larghe e gambe di uccelli, la prima suona le doppie tibie, gli stromenti delle altre non ho potuto determinare. Come in questo monumento una scena particolare è stata dedicata al momento precedente al passaggio delle Sirene, così

anche in alcune lucerne Ulisse si vede in atto di essere legato all'albero senza che le Sirene vi siano presenti[1].

Sul terzo bastimento due guerrieri combattono la Scilla, la quale afferrando un uomo colla sinistra lo strappa dalla prora, ove egli invano si afferra. Il primo suo compagno, munito di scudo, maneggia invece dell'asta un arredo da pesca non troppo ovvio nell'antichità figurata, cioè un tridente[2]. L'altro guerriero, che veste un corto chitone ed ha in testa piuttosto una berretta frigia che il pileo di Ulisse, combatte da arciere coll'arco teso nelle mani. La figura della Scilla è di semplicità bene appropriata al piccolo sesto della patera; alle sue parti inferiori non si riconoscono quelle complicate forme canine altre volte caratteristiche per questo mostro e vorrei aggiungere che quanto nella patera proposta tanto anche in quella di Berlino sopra il braccio sinistro di Scilla non si erge un cane, come dicono le descrizioni, ma una coda di delfino. Fra le rappresentanze conservateci altre non ne esibiscono il medesimo momento della favola di Scilla se non quelle di alcuni contorniati (si vd. Sabatier *Descr. génér. des méd. cont.* pl. XIII n. 11-13; Overbeck *Gall. her. Bildw.* tav. XXXIII, 7. 8), dove il mostro ha anche messo la mano a un Greco difeso da due compagni. I singoli concetti peraltro sono diversi sulla patera e si prestano meno di quelli dei contorniati ad un con-

[1] Si v. la lucerna del Fabretti pubbl. nelle *addenda* alla p. 379d del suo libro sulla Colonna Trajana = Bartoli - Bellori *Lucerne* III 11 = Gronov *Thes. gr.* II 7 = Inghirami *Gall. omer.* III 100 = Overbeck *Gall. her. Bildw.* p. 794 n. 71; poi il manico di lucerna *Bull. Nap.* 1846 tav. III 1847 p. 89 sgg.

[2] Si leggano le dotte memorie dello Stephani *C. R.* 1867 p. 89 sgg. e del Wieseler *de vario usu tridentis* p. 10 sgg. Pure sulla patera di Berlino il tridente si riconosce distintamente.

fronte colle descrizioni del gran monumento di Scilla esposto lungo tempo a Costantinopoli [1].

Sul quarto bastimento infine due uomini sono occupati dell'albero e dell'antenna principale, attorno a cui è legato il gran velo. Siccome essi non alano il canapo, il quale attaccato a un pivolo nella prora serve a reggere l'albero, ma stanno tutti e due dietro ad esso, così non sarà dubbio, che si tratti di farlo calare e non già di alzarlo [2]. Si può dunque approvare il parere del de Witte, che il bastimento sia quello dei Feaci, sul quale Ulisse ha potuto mettere termine ai suoi viaggi. Avanti alla nave si vede un gruppo, il quale, corrispondendo in qualche maniera alle Sirene ed alla Scilla nei posti analoghi del rilievo, spiega chiaramente che l'eroe è tornato in patria. Egli cioè sta in costume di mendicante assiso sopra un sasso e vien riconosciuto dal fedele cane Argos. È vero che vi manca un certo indizio dell'affezione che il cane porta al padrone o dell'interesse col quale questo l'accoglie, pertanto non crederei col ch. Conze (*Ann.* 1872 p. 201), che abbiamo da vedervi Ulisse mendico con un cane che gli abbaia contro. Imperciocchè un mendico minacciato da un cane non sarebbe più Ulisse, e qualunque cane che si trovi dirimpetto a Ulisse senza far atto evidentemente ostile, avrà a chiamarsi Argos. Concede che esiste una differenza fra quel gruppo e le parole,

[1] Si v. Schoene *arch. Ztg.* 1871 p. 58. Il rilievo disegnato dallo Stackelberg e pubblicato nella *Galleria omerica* III 102 è troppo frantumato per precisare, se la nave, che vi si vede accanto a Scilla, faccia parte della rappresentanza dell'indicata avventura di Ulisse.

[2] Il Graser *Gemmen mit Darstell. ant. Schiffe* p. 21 n. 81 chiama tale pivolo ἐπιστροφήν. Sulla pietra n. 78 della seconda tavola del Graser il canapo vien alato da un marinaro. Una rappresentanza analoga a quella della patera non ho potuto trovare.

colle quali la scena del riconoscimento viene descritta nell' Odissea. Ma nè questa patera, nè le altre opere analoghe sono state fatte per essere illustrazioni precise delle parole di Omero. Gli artisti forse non lessero mai i versi del poeta greco, in ogni caso non ebbero riguardo se non ai concetti artistici più semplici e più ovvii delle favole del viaggio sul mare tirreno, sviluppandoli e variandoli, come richiedevano le condizioni dei lavori di decorazione, onde erano occupati.

Le avventure del viaggio di Ulisse non erano nel numero degli oggetti scelti a preferenza dagli artisti greci di epoca antica. Prescindendosi dalla favola di Polifemo, che per ogni tempo è stata in gran favore, le altre scene raccontate nell'Odissea non si vedono che rarissime volte sopra monumenti anteriori al terzo secolo. Altro vale per l'arte greco-italica. Il suolo italiano ha conservato una grande quantità di rilievi di terracotta, di lucerne, di casse sepolcrali e anche alcuni disegni di specchi, che ritraggono momenti delle « *errationes* » del viaggiatore mitico più famoso. Pertanto non tutte le avventure vi s'incontrano, ma oltre a quella di Polifemo quelle sole, le scene delle quali universalmente si supposero essere situate alle spiagge dell'Italia meridionale, dico quelle di Circe, di Tiresia, delle Sirene e di Scilla [1]. Fuori dell'Italia questi monumenti non

[1] Si vd. Overbeck *Gall. her. Bildw.* p. 752 sgg. colle giunte e rettificazioni fatte dal Welcker *A. D.* V. p. 224, dal Conze *Ann.* 1872 p. 198, dallo Stephani *C. R.* 1866 p. 36 e v. d. L'Ulisse che nuota fra gli avanzi del suo fracassato bastimento sulla lucerna descritta dal Braun *Bull.* 1844 p. 41, pare a me non meno problematico di quell'altro, che riceve il dono di Eolo sulla lucerna presso Passeri *Lucern. fict.* II, 100. Giova peraltro rilevare, che appositamente in questo luogo si fa astrazione tanto dalle pietre incise con Ulisse solo maneggiante qualche attributo del viaggio, quanto dalle pitture murali. Nella Nereide del musaico esistente nel braccio nuovo (Pistolesi *Vatic. descr.* vol. V tav. 1 p. 38) non posso ravvisare Leucotea,

si sono trovati che per eccezione nè saprei indicarne alcuno che fosse provenuto dalla Grecia. Sarebbe imprudente di dar troppo peso a tal fatto, s' intende bene però, che gli abitanti dell'Italia presero particolare interesse delle favole localizzate nel paese loro e che essi nello stesso tempo erano poco ansiosi, se queste favole si rappresentassero in corrispondenza perfetta colle descrizioni di Omero.

Passata la Scilla Ulisse si allontanò dal mare tirreno. Le avventure ulteriori del suo viaggio marittimo finora non si vedevano in maniera indubitabile raffigurate nella classe delle antichità, onde parliamo. Ma colla Scilla non finisce la serie dei monumenti dell'Odissea. Anzi i canti sulle avventure dell'eroe tornato nella sua patria hanno dato agli artisti concetti di più di una composizione. La prima fra le diverse scene accadute ad Itaca, che hanno ispirato gli artisti, è il riconoscimento d'Ulisse dalla parte di Argos. Pure sulla patera in discorso la scena del cane fa seguito a quella di Scilla; ma vi è frapposta quella nave che s'avvicina ad Itaca. Essa dunque è di un certo interesse. L'artista raffigugurandola ha saputo trar partito molto ingegnoso dalle esigenze dello studio di simmetria; non è però entrato nelle particolarità che nella poesia d'Omero si combinano colla nave dei Feaci, ma stette pago di spiegare che il viaggio favoloso fatto alle spiagge dell'Italia fosse felicemente terminato.

Sulla medesima tavola d'agg. n. 2 è disegnato il frammento di una tazza, del quale il sig. Tomassetti ha graziosamente fatto dono all'Instituto. Quantunque sia piccolo, non manca d'interesse, portando il nome d'un celebre figulino caleno [1]. Attorno all'umbilico poco

[1] L'elenco dei vasi distinti dai nomi dei figulini caleni è stato l'ultima volta composto dal Garrucci *Sylloge inscr. lat.* p. 149 n. 498 sg.

sporgente del vaso si leggono le parole scritte con lettere rilevate L · CANOLEIVS · L · F · FECIT

Del rilievo, che inoltre occupò il piano della tazza, non sono rimasti che un bastimento galleggiante sul mare accennato mediante un delfino e piccolissimi avanzi del remeggio d'un secondo bastimento postovi nel medesimo modo simmetrico che regna sulla patera cornetana. Il Tomassetti credette, che pure sopra siffatto stoviglio fossero raffigurate le avventure di Ulisse vd. *Bull.* 1874 p. 146. Le navi non sono identiche nei due monumentini, e quelle poche linee, che nel frammento avanzano sopra le teste dei primi remiganti, non trovano spiegazione esatta per il confronto della patera intera. Sebbene perciò rimanga incerto, se Canoleio sia stato il fabbricante delle patere storiate di Ulisse, peraltro non vorrei oppormi all'opinione oggi, come pare, generalmente adottata, che la più grande parte dei vasi italici a vernice nera ornati a rilievo possa attribuirsi alle fabbriche calene. Per lo studio più profondo però di questi vasi è molto da desiderarsi, che tutti i prodotti attestati di esse fabbriche vengano fatti di pubblica ragione [1]. Una serie bella e completa di questi vasi riuscirebbe di gran profitto anche per i problemi della storia dei vasi dipinti. Imperciocchè fra i vasi caleni e alcuni di quei, che portano il nome del

Egli però non vi ha fatto attenzione nè degli studi del Fröhner *Mus. de France* p. 48 sgg., nè dei frammenti di siffatti vasi descritti nel *Bull.* 1874 p. 88 e 146.

[1] La figura di Scilla si trova più volte sopra i vasi caleni: cf. *Mon. d. Inst.* III tav. 52, 2, *arch. Anz.* 1863 p. 79* e 97* e *Bull.* 1874 p. 88. Il rilievo di un eroe col cane si ripete due volte sopra un utensile del già museo Campana descritto fra i vasi della Magna Grecia, *Catal.* Cl. IV ser. XII p. 41 n. 11. La rappresentanza sul frammento descritto *Bull.* 1874 p. 88 si ritrova sopra un'altro della già collezione E. Piot: vd. il catalogo fatto da Lenormant p. 128.

fabbricante Nicostene esiste un rapporto, la cui natura perora non si può chiaramente dimostrare. Nel catalogo dei vasi di Nicostene il Brunn (*Gesch. d. griech Künstl.* II p. 716 n. 33. 34) fa menzione di due patere umbilicate, ove attorno all'umbilico il nome del fabbricante è stato messo nella medesima maniera come quello di Canoleio. Queste patere sono lasciate liscie, ma altri vasi di Nicostene sono ornati di belle teste a rilievo (l. c. n. 30. 31. 35. 51). D'interesse particolare poi vi è il fatto, che sopra una tazza (n. 42) si è dipinta una rappresentanza, la quale, sebbene eseguita nella solita maniera decorativa, di cui si fece uso nella fabbrica di Nicostene, ha però un analogia assai curiosa con quella della patera pubblicata, raffigurando cioè alcune Sirene e quattro bastimenti con pochissime figure sui ponti. Ma non è questo il luogo di avanzarsi nella quistione sull'epoca di Nicostene, nè vorrei far altro per ora se non richiamare l'attenzione dei dotti sopra l'indicato punto di contatto fra i vasi a rilievi e quei dipinti.

A. Kluegmann

FRAMMENTO ARCAICO DI ATENE.

(Tav. d'agg. P)

Sulla tav. d'agg. P pubblichiamo un frammento di un rilievo di marmo pentelico lungo circa m. 0,27 e largo m. 0,24 con la testa e le spalle di un guerriero il quale sta con la lancia in alto in atto di vibrarla; è a deplorarsi che la faccia sia distrutta. Il frammento si trova in Atene in uno dei vicoli laterali che incrociano la parte occidentale della strada

di Hermes, incastrato nel muro sulla porta di una casa. Per opera mia il frammento quasi irriconoscibile a causa della intonacatura fu ripulito e copiato, senza però che mi riuscisse di indurre le autorità competenti a trasportarlo nel museo. Un solo sguardo superficiale è sufficiente a dimostrare ch'esso appartiene ad un piccolo gruppo di monumenti di provenienza attica, i cui tratti communi non rimontano ad un originale certo, ma ad un tipo determinato di un dato tempo. A capo di questo gruppo sta la celebre stele dell' Aristion, opera di Aristocle [1]. Viene poi il frammento rinvenuto dal Conze nel villaggio Levi [2], la cui parte inferiore mancante si volle supplire con due pezzi trovati in Atene senza alcun rapporto fra loro. Ma uno di questi frammenti [3], rappresentante un fianco con la parte superiore d'una gamba ed un braccio inerente, fu ben presto riconosciuto come estraneo al medesimo. Anche l'altro, che rappresenta le gambe dai ginocchi in giù [4], debbo riferire ad un'altra stele, mentre tutta l'esecuzione del rilievo è molto più secca. Abbiamo dunque invece d'un altro esemplare completo tre altri frammenti. In quinto luogo dobbiamo porre il guerriero sopra un' anfora ceretana del pittore vascolare attico Nicostene nel Museo industriale di Vienna [5]. Il manico di quest'anfora, sopra il quale è dipinta la figura, offriva uno spazio assai simile a quello d'una stele.

Tutti questi monumenti ci mostrano, come già abbiamo detto, il tipo medesimo, il quale giustamente

1 Kekulé, *die ant. Bildw. in Theseion* n. 363.
2 Kekulé, l. c. n. 349.
3 'Αρχ. ἐφημ. 1874 pag. 482 sgg. tav. 71 R.
4 'Αρχ. ἐφημ. 1874 pag. 483.
5 Brunn, *Bull. d. Inst.* 1865 pag. 146.

fu chiamato il guerriero di Maratona in parola; il nostro frammento invece rappresenta lo stesso guerriero, ma in atto di lanciare il corto giavellotto [1]. Abbiamo dunque il Μαραθωνομάχης in azione, e questo progresso ci invita ad esaminare diligentemente il piccolo pezzo. Anzi tutto dobbiamo far conto della parte che vi aveva la pittura. Mentre sulla stele di Aristion si vedono ancora traccie di colore, qui mancano, ma possiamo rimarcare quelle parti ove la loro presenza era necessaria. Il modo con cui la mano e la lancia toccano l'elmo, quello con cui ne sporge l'orecchio ed il collarino è inerente all'elmo stesso, tutto ciò doveva esser distinto per mezzo del colore. L'arte arcaica, che in seguito alla sua economia unisce strettamente le cose, adopra il colore quasi come un correttivo. Dobbiamo imaginare anche colorata la striscia che ora è semplice. Noto qui che gli ornamenti scolpiti s'incontrano assai tardi nell'arte greca. Anche sul Partenone tutti gli ornati sono dipinti, e le cornici dei rilievi, che naturalmente dipendono strettamente dall'architettura contemporanea, non li conoscono in alcun esemplare di indubitata antichità. Ciò mi sembra importante specialmente in quei casi nei quali l'ornamento sta in opposizione con le forme arcaiche soltanto per la sua scoltura, come sopra l'ara del *crioforos* [2]. Essendo assai danneggiato il nostro frammento non vi posso rimarcare particolarità stilistiche; vi è d'interessante forse la forma della mano che vibra la lancia. Essa sebbene mal eseguita svela uno studio accurato; anzi nell'esecuzione delle dita un

[1] Guhl e Koner, *Leben der Griechen u. Römer* pag. 290 sgg.

[2] *Ann. d. Inst*, 1869 tav. d'agg. I, K. Credo non siavi bisogno di notare, che la nostra asserzione non può involgersi e che un ornato a colori non è sempre indizio di un'epoca remota.

principio di voler riprodurre la carne. La mano modellata con vita è stata sempre un problema non risoluto dall'arte arcaica, la quale o la fa pendere inerte o la rappresenta chiusa. Qui il problema non è sciolto, ma coraggiosamente affrontato, e questa tendenza probabilmente è in rapporto con la raffinata esecuzione della mano che più volte ammiriamo nell'arte perfezionata del fregio del Partenone. Ciò che vale per il particolare vale ugualmente per il generale, di maniera che vorrei chiamare il nostro monumento un tentativo dell'arte attica di superare il tipo di Aristion.

G. Klein.

IL MITO DI DOLONE.

(Tavv. d'agg. Q. R.)

La leggenda di Dolone, il quale uscito ad esplorare vien trucidato da Ulisse e Diomede, benchè sia uno dei più interessanti episodi dell'Iliade (X. 314 segg.), pure è stata trascurata in maniera singolare dall'arte figurativa. Poche tra le avventure degli eroi omerici offrono argomento più grato alla pittura, e sono acconci quanto questa ad eccitar la fantasia e ad attirar lo sguardo sì per la singolarità del costume, come per la straordinaria maniera di morte dell'eroe che soccombe. Con tutto ciò sino ad ora non si conoscono che due vasi i quali contengano indubitatamente la rappresentazione di questo fatto: a questi noi aggiungiamo per terzo quello pubblicato nelle tavole d'agg. Q. R.

Questo vaso, che un tempo apparteneva alla collezione Campana, e nel catalogo della medesima era descritto sotto il numero 643 della sala C (serie IV-VII),

ora si trova nel Museo Imperiale dell'Ermitage a Pietroburgo. È una tazza a figure rosse su fondo nero con parti brune. La sua altezza secondo il catalogo dello Stephani è di m. 0,09 e il diametro m. 0,29. Come tutti gli altri vasi raccolti dal Campana, anche questo secondo ogni probabilità proviene da scavi fatti in Italia; ma non se ne conosce con maggiore esattezza il luogo dove è stato ritrovato.

Le due rappresentazioni che coprono i lati esterni del vaso, son quasi identiche. Sull'una (tav. Q, 1) vedesi innanzi ad un albero di bruno fogliame un uomo barbuto (Dolone) che, a gran passi e colle mani tese per facilitar la fuga, corre da sinistra a destra. Esso porta sopra un corto chitone una pelle di lupo chiaramente espressa e acconcia in guisa che gli ricopre quasi tutto il corpo insieme colle braccia e le gambe, mentre il capo della fiera stessa gli serve come di berretto, lasciando solamente scoperta la faccia. Nella mano sinistra tiene un arco scitico a due volute e due freccie; dal fianco sinistro pende, retta da una tracolla bruna, la faretra insieme col *gorytos*, il cui orlo posteriore sembra munito d'una specie di *laiseïon*. Egli rivolge indietro la testa verso colui che lo insegue, che è un guerriero barbuto vestito di clamide e coperto d'un cappello a larghissime tese. Questi a sua difesa mette innanzi la sinistra involta nel mantello, e colla destra sta in atto di ferir colla lancia il fianco del fuggente. Il suo assalto è aiutato da un guerriero che s' avanza dall'altro lato, che è vestito ed armato in maniera perfettamente eguale e rappresentato nel medesimo atteggiamento.

La stessa scena colle stesse figure, soltanto concepita in un momento più tardi, si ripete nell'altra parte del vaso (tav. R, 1). L'inseguito Dolone, che nell'altro lato

era ancora in fuga, qui sembra sul punto di venir meno e di cader sulle ginocchia. Egli lascia cadere la mano sinistra con cui stringe l'arco ed una freccia, e stende in atto supplichevole la destra verso uno dei due nemici, dal quale si allontana fuggendo col capo rivolto addietro. Questo Greco, che trovasi al lato sinistro, rassomiglia quasi perfettamente al corrispondente dell'altra rappresentazione, mentre il suo compagno afferra colla sinistra per la spalla il fuggitivo e colla destra volta in basso ritira la spada per vibrare il colpo di morte. Le altre variazioni sono senza importanza; è solo da notare che qui i due assalitori in luogo di quel cappello a larghe tese portano un *pilos*, che la figura di destra si distingue dal suo compagno per questo che è armata di spada, ha la clamide avvolta attorno al braccio sinistro, ed è calzata di alti stivali [1].

Le due rappresentazioni esterne nel menzionato catalogo del Museo Campana furono riferite ad Ercole assalito da' Cercopi Acmone e Psalo, errore che venne tacitamente corretto nel proemio p. 5, e di cui tenne parola anche Brunn *Bull. d. Inst.* 1861 p. 69, giacchè essendo la pelle « di leone » del supposto Ercole una chiara pelle di lupo, riusciva facile a riconoscere Dolone assalito da Ulisse e Diomede.

Il fatto stesso non richiede ulteriore dichiarazione, trovandosi abbastanza spiegato nella 10ma rapsodia dell' Iliade. Anche l'albero che in tutte e due le rappresentazioni è collocato dietro Dolone, corrisponde alla narrazione d' Omero (v. 465 segg.). Esso è il tamarisco (μυρίκη) presso cui cade Dolone e al quale

[1] La figura di mezzo (tav. d'agg. Q, 2), di cui non si può riconoscere la relazione colle due rappresentazioni descritte, mostra un giovine guerriero, armato di tutto punto, che corre precipitosamente ad incontrare un nemico che qui non è espresso.

Ulisse appende in segno di vittoria le armi e la pelle di lupo dell' ucciso esploratore.

Rimane però da ricordare un' altra particolarità che importa alquanto per proferire un giudizio sullo stile di questo vaso. Sin qui noi non abbiamo osato di distinguere esattamente le figure dei due eroi greci. La prima rappresentazione (tav. d'agg. Q, 1) rende affatto impossibile questa distinzione, essendo le due figure perfettamente eguali tra loro. Non solo i movimenti, ma anche il vestito e le armi sono identiche. Parimente nell' altra rappresentazione i due eroi si son voluti far somiglianti almeno in questo che ambedue hanno per copertura del capo il medesimo *pilos*.

Ciò deve tanto più recar meraviglia in quanto che è noto come l'arte greca mirasse a caratterizzare con la maggior precisione e a rendere esternamente riconoscibili i diversi eroi sì ne' lineamenti del volto e nelle forme del corpo, come ancora nel costume e negli attributi. Si rammentino, per averne un esempio, le descrizioni presso Filostrato e la lode resa ad Eufranore, *qui primus videtur expressisse dignitates heroum*. Nella maggior parte dei casi ben poco di tutto questo è certamente passato nella tecnica subordinata della pittura vascolare, pur tuttavia essa non ha trascurato d'adoperare certi attributi d'uso assai frequente.

Così p. es. noi vediamo su d'un'anfora di Ruvo (*Mon. dell'Inst.* II 36 = Overbeck *Gall. her. Bildw.* tav. XXIV 19) Ulisse e Diomede, i cui nomi sono accertati mediante iscrizioni, distinti l' un dall' altro da una diversa copertura del capo. Ulisse porta il berretto di feltro a punta (il pileo), col quale veniva contraddistinto sin dai tempi di Apollodoro e Nicomaco e forse anche da prima, Diomede invece un cappello a larga tesa che sembra tenuto fermo con un soggolo

al modo stesso che s'usava fare col *petasos*. Anche in un'altra pittura vascolare (O. Iahn, *Vasenbilder* tav. 3) ad una figura che porta scritto il nome di Diomede è dato un siffatto largo cappello pendente giù dalla nuca, il quale evidentemente (cosa non avvertita sin qui dagli illustratori) deve rappresentare la *kausia* etolica, che appartiene a Diomede per esser di quella nazione [1].

Non può essere a caso che da un lato della nostra tazza (tav. Q, 1) i due eroi greci sian coperti d'un cappello che corrisponde perfettamente alla forma della *kausia*, come si trova di frequente effigiata in monete etoliche (presso Mionnet *Suppl.* t. III pl. 10, 1 e pl. 15. 1–3). La tesa di questo cappello etolico a volte era d'una larghezza maravigliosa (Plaut. *Trin.* IV 2, 10), del che ci dà un chiaro esempio il pittore delle nostre rappresentazioni. Parimente come qui la *kausia* non è data solamente a Diomede, ma anche al suo compagno; così nell'altro lato della tazza troviamo il *pilos* d'Ulisse in capo ad ambedue gli eroi.

Per poterci spiegare questa singolarità, che mantenuta con tale conseguenza non è stata peranco osservata, per quel ch'io sappia, in pitture vascolari, dobbiamo richiamar l'attenzione sulla differenza esistente tra le due rappresentazioni relativamente alla maniera di concepire il soggetto.

Mentre nel dipinto d'un lato (tav. Q, 1) colla completa eguaglianza dei due eroi venivano in gran parte

[1] Cf. su questa foggia K. O. Müller *über die Makedonier* p. 48, *Handb. d. Arch.* § 338, 1. Presso Guhl e Koner, *das Leben der Griechen und Römer* I § 43 si espone l'ipotesi che la copertura della testa giovanile che è sulle monete della città tracia di Ainos, sia la *kausia*. Ma all'opposto quivi è ridotto a minimi termini quello che ne forma il contrassegno caratteristico, vale a dire la tesa spesso straordinariamente larga, per la quale si distingue ancora dal petasos.

a scomparire i tratti caratteristici della leggenda, la rappresentazione dell'altro lato (tav. R, 1), sì in rapporto alla composizione come al carattere, può chiamarsi eccellente. Qui, conformemente alla leggenda, i due eroi (all'infuori dell'uguale copertura del capo) vengono esattamente distinti l'un dall'altro nell'atteggiamento, nel vestire, nelle armi. Mentre dall'altro lato si scorge Dolone già chiuso dai nemici, ma pure ancora fuggente, qui è espresso nel momento decisivo in cui vien preso. Spossato dalla fuga, egli sta per cadere e con gesto supplichevole tende la destra verso il Greco che gli vien sopra con la lancia, e mostra evidentemente di crederlo il solo nemico, intanto che dall'altro lato balza fuori all'improvviso l'altro Greco, lo afferra per la spalla, e sta in procinto di vibrargli colla spada il colpo mortale.

Per determinare il nome di quest'ultima figura non possiamo valerci del *pilos* come contrassegno, essendone forniti tutti e due gli eroi. Neppur possiamo invocare la testimonianza d'Omero, che fa morir Dolone per mano di Diomede, poichè conoscevasi (come mostreremo in seguito) un'altra versione della leggenda, secondo la quale fu Ulisse quegli che compì quest'atto di vendetta.

Ma oltre la *kausia* eravi nell'antichità un altro particolare attributo di Diomede, il quale generalmente non è riconosciuto come tale; e con questo attributo troviamo contraddistinta la figura del Greco armato di spada. Io intendo la clamide avvolta intorno al braccio sinistro, foggia specialmente usata in Etolia che fu designata col nome ἐφαπτίς, e sulla scena divenne caratteristica dei cacciatori (Pollux *Onom.* IV 18, 116. K. O. Müller *Handbuch* § 337, 6). Di questa *ephaptis* apparisce fornito Diomede su d'una serie di gemme

che rappresentano il rapimento del Palladio (Cades, *Impronte gemmarie* XXX, 280. 285-87. 289-94. Overbeck *Gall. her. Bildw.* tav. XXV), non su tutte, dacchè non di rado queste rappresentazioni mostrano una mescolanza di attributi, uno scambio dei concetti caratteristici che rendono impossibile il distinguere i due eroi Ulisse e Diomede. Mediante la stessa *ephaptis* viene contrassegnato come Etolo anche Meleagro nella statua del Museo vaticano (*Ann. dell'Inst.* 1843 tav. d'agg. H), su monete etoliche (Duca di Luynes, *Choix de médailles grecques* pl. IX, 15) e su gemme (Cades l. c. n. 98. 103. 104. 107. *Ann. d. I.* 1843 tav. d'agg. K n. 103. 104). Anche Mercurio la porta talvolta, p. es. nella statua del Palazzo Farnese. Braun *Vorschule* tav. 91 [1].

Neppure gli alti stivali del Diomede effigiato nella rappresentazione in discorso sono un adornamento aggiunto capricciosamente. Noi sappiamo che essi, come la *kausia* e l'*ephaptis*, facevan parte del costume etolico, il quale ci vien fatto conoscere il più chiaramente da certi tipi di monete etoliche rappresentanti la dea del paese seduta. Il miglior esemplare è ritratto presso Mionnet *Suppl.* t. III pl. 15, 3.

Una caratterizzazione così accurata quale ci apparisce nella figura di Diomede, è quasi senza esempio in vasi di questa specie, dove si cerca di spiegarsi piuttosto mediante iscrizioni che mediante forme caratteristiche e attributi. Tanto più deve far meraviglia che delle coperture del capo dei due eroi è stato fatto

[1] Però l'ipotesi di Feuerbach (*Nachgel. Schr.* IV p. 22) che la statua della sala della biga in Vaticano, ristaurata come Perseo, debba rappresentare Meleagro, è senza fondamento, giacchè il braccio colla veste è moderno. Ma questo distintivo s'è conservato in parecchi altri torsi di Meleagro cf. Benndorf-Schoene *Ant. Bildw. d. Lat. Mus.* n. 49.

quasi un giuoco, pel quale la chiarezza della rappresentazione in generale sì evidente è di nuovo sino ad un certo grado scomparsa. Mettendo insieme i pregi e i difetti enumerati, non s'andrà lungi dal vero supponendo che il pittore del vaso si valse per la rappresentazione migliore (R, 1) d'un eccellente esemplare che egli trasformò sostituendo alla *kausia*, attribuita a Diomede nella scena accanto, il *pilos* di Ulisse; laddove nell'altro dipinto, di cui aveva bisogno per finir d'adornar la tazza (Q, 1), compose la scena di suo capo e secondo il suo gusto, quantunque con poca abilità.

Questa frivola preferenza per l'uniformità delle figure e per la ripetizione delle medesime scene ci si presenta parecchie volte su vasi che mostrano anche più chiaramente del nostro la loro tarda origine.

Basterà addurne alcuni esempi [1]. Sul vaso a figure nere del conte du Chastel, che imita assai rozzamente lo stile arcaico, trovasi la stessa figura di Atena ripetuta due volte l'una dietro l'altra in una gigantomachia. Questa rappresentazione in cui de Witte (*Bull. de l'Acad. de Bruxelles* t. VIII n. 1 p. 41) e Gerhard progr. di Berlino per l'annivers. di Winckelm. 1848 cf. Welcker *A. D.* V, 321 segg.) cercarono invano di trovare un senso più profondo, ritorna anche in quattro altri vasi (Gerhard l. c. p. 4 n. 8) [2]. È evidentemente di età posteriore anche il vaso a figure nere Laborde *Vases de Lamberg* t. I tav. 77 con doppia rappresentazione di una donna seduta su d'un toro. Due pitture vascolari di specie affine, tutte e due a figure nere

[1] Più se ne troveranno presso Brunn, *Philostr. Gem.* p. 233 segg. e Welcker *A. D.* t. V p. 321 segg.

[2] Di un'altra pittura vascolare che ha attinenza con queste (*Mon. d. Inst.* VI, 9. 10) si parlerà più estesamente in seguito.

e dipinte evidentemente in stile arcaistico, le quali quasi s' accordano, sembrano avere stretta relazione coll'oggetto della nostra ricerca: Inghirami *Gal. om.* I, 105 e Laborde *Vases de Lamberg* I, 88 = Overbeck *Bildw. d. tro. u. theb. Sagenkr.* p. 414 n. 33 e 40. Vi si veggono due guerrieri completamente armati di aspetto perfettamente uguale, i quali a piccoli passi come sospettosi vanno da destra a sinistra, e in mezzo a loro un giovane armato, vestito in costume frigio, che apparentemente per timore volge addietro il capo e cerca allontanarsi a gran passi. Mancando però a questa figura di mezzo la pelle di lupo (giacchè la supposta coda di lupo è nient'altro che il coperchio del turcasso), Raoul-Rochette *Mon. inéd.* p. 284 n. 4 e Braun *Bull. d. Inst.* 1861 p. 69 hanno negata la relazione di questo dipinto col mito di Dolone. Ma poichè le due figure laterali sono evidentemente caratterizzate come Greci, quella di mezzo come Troiano, e inoltre corrispondendo gli atteggiamenti e i movimenti di essi alla situazione descritta da Omero, specialmente essendo riguardo a Dolone suo costante contrassegno il volgere addietro del capo, mi sembra che non senza fondamento possa accettarsi che anche qui abbiamo dinanzi a noi rappresentazioni di questa leggenda che sono composte sullo stesso gusto, ma con un po' meno intelligenza che le pitture della tazza da noi pubblicata [1].

Confrontando il noto rilievo d'una teca da specchio etrusca (Gerhard *Etr. Spiegel* tav. 241) sul quale nel modo stesso che nelle pitture vascolari menzionate

[1] La rappresentazione d'un vaso di Monaco (n. 370) riferita dapprima a Dolone (Overbeck, *Bildw* p. 416 n. 42) è stata a buon diritto spiegata per un combattimento d'Amazzoni da Panofka, O. Jahn e finalmente anche da Brunn (*Bull. d. Inst.* 1861 p. 69 seg.).

due identiche Minerve sedute sono messe a fronte l'una dell'altra, difficilmente potrà rimanere in dubbio che quella strana compiacenza nel porre insieme figure identiche fosse propria delle fabbriche locali etrusche. Ad una di queste fabbriche noi potremo a buon diritto attribuire il nostro vaso.

Torniamo ora alla pittura principale della nostra tazza (R, 1), e dopo determinata la figura di Diomede ci sarà facile riconoscere che il pittore del vaso ha avuto dinanzi agli occhi quella versione della leggenda che ci è nota pel racconto d'Omero. Nel decimo libro dell'Iliade si narra che Diomede raggiunse presso quel tamarisco che non manca in nessuna delle due rappresentazioni, il fuggente Dolone, e mentre questi lo supplicava di risparmiarlo, egli colla spada gli recise il capo. Nel nostro vaso questo avvenimento è espresso con una variazione molto felice; Dolone cioè rivolge le sue supplichevoli preghiere non a Diomede, ma ad Ulisse, come se questi fosse l'unico suo avversario, mentre Diomede s'avanza dall'altro lato e coglie alla sprovveduta l'esploratore. Con questo non solo viene più strettamente rannodato all'azione Ulisse, il quale altrimenti rimane assai trascurato, ma anche si fa intendere in una maniera assai semplice che Dolone fu sopraffatto da Diomede nell'oscurità della notte, che non è in altro modo rappresentata. Questo tratto così fino difficilmente poteva venire in mente ad un pittore di vasi, ma probabilmente è tolto da qualche celebre composizione, la cui influenza ravvisiamo anche in due altri monumenti.

Il primo si è una pittura vascolare posseduta un tempo dal duca di Luynes, e disgraziatamente conservata in pochi frammenti soltanto (*Mon. d. Inst.* II tav. 10. A - Overbeck *Gallerie* tav. XVII 2), da'quali

tuttavia si può riconoscere con sufficiente certezza che la sua composizione era nelle parti principali somigliante a quella della nostra tazza (B, 3). Che anche qui il fuggitivo Dolone volga addietro il capo verso Ulisse, è attestato dal piegamento della parte superiore del corpo. Il secondo monumento è la celebre gemma del duca di Blacas (Overbeck *Gallerie* tav. XVI 19) nella quale per vero la composizione è alquanto mutata e raccorciata in grazia della forma della gemma, ma son mantenuti i concetti principali di cui s'è fatta menzione. Su due altre gemme non ancora pubblicate la composizione ha una forma anche più libera. L'una (tav. d'agg. Q, 3) si trova nella collezione Cades delle Impronte gemmarie XXIX 63 ed è di poco pregio rispetto all'esecuzione. Diomede nudo, tenendo lo scudo nella sinistra, mette il piede destro sopra Dolone inginocchiato tra i due Greci, e sta in atto di colpir colla spada il capo di lui. Dal lato destro sta Ulisse col pileo e in completa armatura, senza prender parte all'azione. I gesti di Dolone non sono riconoscibili.

Interessante per la grande indipendenza della composizione, la bellezza del disegno e la vivace concezione del fatto è la rappresentazione della seconda gemma (tav. d'agg. Q, 4) di cui una impronta trovasi nell'apparato dell'Instituto. Ulisse a sinistra con pileo e clamide affibbiata sulla spalla destra, che gli scende giù sino alle ginocchia, sembra afferrare colla sinistra la spalla di Dolone. Nella destra abbassata tiene un oggetto irriconoscibile che difficilmente potrebbe essere una spada. Dolone caduto sul ginocchio sinistro e rivolto ad Ulisse, di cui colla sinistra abbraccia in atto supplichevole il ginocchio destro, volge spaventato il capo e il braccio destro verso Diomede, che porta

l'elmo e una clamide svolazzante, e ha posto il piè sinistro nella gamba di Dolone, e solleva la spada per vibrare il colpo mortale.

Oltre questa versione omerica della leggenda ve n'era una seconda, nella quale le parti erano scambiate, e Ulisse in luogo di Diomede volge la spada contro Dolone. Non gli scritti degli antichi, ma soltanto due monumenti ci han fatto conoscere tale versione. In generale possediamo poche notizie sul modo con cui ne' tempi posteriori è stato trattato questo mito, e queste poche tutte riferibili ai poeti drammatici. Dolone sosteneva una parte secondaria nella tragedia 'Ρῆσος di Euripide. Della commedia di Eubulo (circa l'Ol. 101 = 376 av. C.) il cui contenuto si riferiva a questa leggenda, noi sappiamo poco più che il titolo (Meinecke *fragm. comic. graec.* t. I p. 363). Parimente risulta dai frammenti che l'avventura di Dolone fosse espressa anche nella tragedia di Azio intitolata *Nyctegresia* (Welcker *Griech. Trag.* t. III p. 1101 segg.). Tuttavia non abbiamo alcun ragguaglio sul come fosse trattata.

La più antica testimonianza della trasformazione accennata della leggenda ci viene offerta dalla pittura di un vaso scavato a Pisticci (*Bull. Nap.* t. I tav. 7 = Overbeck *Gallerie* tav. XVII 4), il quale un tempo fu posseduto dal signor Barone a Napoli, e poi passò nel Museo britannico (*Catalogue of the vases in the Brit. Mus.* vol. II n. 1435). Qui la composizione e l'abbigliamento delle figure è del tutto diverso. La spada è in mano di Ulisse contraddistinto dal pileo, la lancia invece è tenuta da Diomede coperto d'elmo. Dolone, quantunque fuggente e inseguito da Diomede, che già sta per afferrargli la veste, tuttavia si volge animosamente verso di questo, e tenta difendersi colla

lancia[1], mentre dall'altro lato Ulisse con la spada sguainata s'avanza contro di lui. Questa pittura non ha, come le figure vascolari descritte sinora, il carattere di una semplice rappresentazione d'un fatto immaginato come reale. I movimenti completamente simmetrici delle tre figure non sono naturali a chi corre, nè a chi s'avvicina lentamente e di soppiatto, ma rassomigliano ai movimenti regolari di una danza assai vivace regolati secondo il tempo d'un ritmico accompagnamento musicale. La maniera con cui Diomede si curva, e Dolone muove ambedue le braccia, inducono a credere che si volesse produrre un effetto comico. Il vestito è per eroi omerici adorno con una ricchezza straordinaria, e per questo rispetto ricorda il costume scenico che le figure eroiche portavano non solo nella tragedia, ma anche nella commedia e nel dramma satirico[2].

Inoltre è da osservare che Dolone non si è coperto d'una pelle di lupo per rendersi irriconoscibile, come nel vaso da noi pubblicato e nel frammento del duca di Luynes, ma soltanto porta un berretto di forma insolita, che evidentemente deve rappresentare l'omerica κτιδέη κυνέη, ed ha indossato una pelle per mantello. Tanto questo come la copertura del capo son fatti colla pelle macchiettata di qualche animale selvaggio, ma non certamente d'un lupo, e non servono ad altro che ad accennare al costume di Dolone. Ciò

[1] Dolone è descritto gagliardo e animoso anche nella tragedia di Euripide e nell'Eneide di Virgilio (XII 346).

[2] Si confronti specialmente il costume di Ercole e della figura senza nome a lui corrispondente nella pittura vascolare *Mon. d. Inst.* vol. III tav. 31 = Wieseler, *Denkm. d. Bühnenw.* tav. VI 2, rappresentante i preparativi di un dramma satirico (Wieseler, *Satyrspiel* nei *Göttinger Studien* 1847).

bastava senza dubbio pel teatro, ma non quando la rappresentazione voleva tenersi strettamente alla leggenda, qualunque ne fosse la forma. Anche quegli stivali da caccia (ἐνδρομίδες) riccamente ornati, guarniti di allacciature e giungenti sino al polpaccio, che son calzati da tutte e tre le figure, appartenevano al costume usato sulla scena (Wieseler *Satyrspiel* p. 72 segg.), e senza tal relazione col teatro difficilmente potrebbe spiegarsi in personaggi eroici. È singolarmente strano l'adornamento dello stivale destro di Dolone, che è guarnito d'un fregio avente la forma della lettera greca theta. Questo segno, non ancora abbastanza chiaramente spiegato (Wieseler l. c. p. 157 nota 1), si rincontra spesso nel costume scenico (Wieseler *Denkm. d. Bühnenw.* tav. VI n. 3 e 5 ecc.) ed è forse un distintivo di esso [1]. Finalmente anche il fatto che l'unico albero menzionato nella leggenda sia stato moltiplicato e apparisca nella nostra pittura quattro volte in due diverse maniere e quasi ad ornare architettonicamente la scena, difficilmente sarà senza un significato.

Tutti questi tratti annoverati danno qualche verosimiglianza all'ipotesi che questa rappresentazione abbia avuto origine sotto l'influenza del teatro e probabilmente di una commedia, senza però che il pittore avesse in mira di ritrarre con piena fedeltà una scena teatrale con le maschere e tutto l'altro apparato. La diversità tra questa pittura vascolare e le altre sino ad ora riferite a scene comiche è certamente notevole. Ma le ultime, trovate per la maggior parte nell'Italia meridionale, si riferiscono senza dubbio ad un genere

[1] Che nell'antica commedia non si omettesse l'elmo, ci è noto da Aristofane *Acharn.* v. 1104 segg. cf. Wieseler *Satyrspiel* p. 89 nota.

di rappresentazioni teatrali proprie del paese. Non è stato provato e, secondo me, neppure è verosimile che il costume teatrale qui usato fosse già adoperato in tempi anteriori, p. e. sulla più antica scena attica (O. Jahn, *Einleitung*. p. CCXXVIII). Se la nostra ipotesi è fondata, il nostro vaso sarebbe il primo a metterci sotto gli occhi una rappresentazione egregiamente eseguita d'una scena della commedia più antica. Se sia da intendersi la commedia di Eubulo, non si può più stabilire. L'esser quella la sola che si ricordi intorno a questo argomento, non basta ancora a darne una prova valevole.

La medesima versione della leggenda, secondo la quale in luogo di Diomede è Ulisse quegli che sostiene la parte principale e tronca il capo a Dolone, troviamo espressa anche più chiaramente e con tutti i particolari su d'una delle miniature del celebre codice dell' Iliade della Biblioteca Ambrosiana in Milano, pubblicata insieme colle altre da Angelo Mai (*Iliados fragmenta antiquissima cum picturis*. Mediol. 1819. cf. K. O. Müller *Handbuch der Arch*, § 212, 3) e quindi ripetuta inesattamente da Inghirami (*Gall. omer*. t. I tav. 108) [1].

Poichè nelle copie nominate mancano tutte le numerose iscrizioni, e contengono oltre a ciò parecchie inesattezze, presentiamo nella tav. d'agg. R, 2

[1] Nell' opera d' Overbeck « *Die Bildwerke zum Thebischen und Troischen Heldenkreis* » non si è pur troppo tenuto conto delle pitture di questo manoscritto, di cui non può disconoscersi l'importanza per la conoscenza dell' antichità e specialmente per la storia dell' arte. Sarebbe assai desiderabile che ne fosse intrapresa una nuova pubblicazione da mano esperta e possibilmente senza lasciare di rendere i colori.

un disegno corretto, a compimento del quale ho da aggiunger quanto segue [1].

I due Greci non sono rappresentati nel costume eroico, ma in quello del tempo in cui sono state eseguite le miniature. Ulisse porta il solito pileo ed una tunica di color bianco cinta ai fianchi e che lascia scoperti i ginocchi, adorna di due larghe striscie nere scendenti giù verticalmente dalle spalle: inoltre ha affibbiato sulla spalla destra un lungo e svolazzante mantello di color rosso cinabro. Diomede porta un elmo romano e un'armatura di color giallo, con sotto una tunica color rosso carminio, gambiere e maniche azzurre e un mantello violetto affibbiato egualmente sulla spalla destra. Tutti e due i Greci calzano bianchi stivali con allacciature secondo il costume romano dei tempi posteriori. Il cadavere di Dolone è dipinto a color giallo oscuro. Da tutte le membra recise scorre sangue. Il colore della terra è di un grigio chiaro, quello dell'aria azzurro chiaro interrotto da una striscia violetta nella larghezza dell'iscrizione. Questa stessa è rossa, ma i nomi scritti accanto alle figure son dipinti in nero e quei di sopra orlati di linee rosse. La figura della Notte ha le ali di color verde, il mantello verdemare. I contorni del disegno son duri, i tratti dei volti e tutti i lineamenti meno precisi che nella riproduzione d'Angelo Mai. Non vi si trova traccia d'abbozzo, i colori sono stesi molto sottilmente, le ombre larghe con gradazioni nelle carni, ma non nelle vesti.

Delle nuvole al disotto della figura della notte, le

[1] Debbo queste correzioni e la ricerca dei colori della pittura alla gentilezza del signor I. P. Richter al quale ora ripeto i più vivi ringraziamenti.

quali trovansi nel disegno del Mai, non si scorge nell' originale la più leggera traccia; invece di esse son visibili sotto la veste che copre le mani di questa figura, alcuni pochi sottili tratti di penna di color nero. Parimente le ombre a destra accanto all' ala della *Nyx* sono derivate dall' immaginazione.

Vi si trovano scritti i nomi di tutte le figure in parte con abbreviazioni, in parte ora divenuti illeggibili. Sopra la figura sospesa in aria si legge H NYΞ, sopra la pelle di fiera fa meraviglia il vedere le lettere 'HIKT(ιδέη κυνέη?) le quali non potrebbero riferirsi che al berretto formato colla pelle della mustella; ma questo berretto non è espresso. Nell'aria sotto la figura della notte in due strisce parallele è scritta in lettere maiuscole la leggenda: ὁ Νέστωρ συμβουλεύει τοῖς Ἕλλησι ἀποστεῖλαι τὸν Ὀδυσσέα (sic) καὶ τὸν Διομήδα πρὸς τὸ κατασκοπεῦσαι τὴν Τροίαν, con che vien dichiarato quello che diede occasione al fatto, non il fatto stesso.

Le lettere con cui è scritto il testo del manoscritto sono di accuratissima forma (cf. A. Mai. l. c. prima tavola) e corrispondono a quelle che erano usate nel quarto e nel quinto secolo (Silvestre *Paléographie universelle* t. II). Quelle delle iscrizioni aggiunte alla pittura sono alquanto più trascurate e probabilmente d' altra mano, ma il principio della leggenda (ὁ Νέστωρ), eseguito più accuratamente, sembra provare la conformità delle due scritture. Secondo l' opinione del signor Ceriani, bibliotecario dell' Ambrosiana, le iscrizioni delle miniature sono un'aggiunta posteriore del IX secolo. In tal caso tuttavia questa potrebbe sempre essere stata tolta da un esemplare di questo manoscritto più antico e più compiuto per questo rapporto. Secondo le osservazioni del signor Richter esse sembrano esser più antiche. Checchè ne sia, il co-

stume serbatosi dai tempi più antichi sino ai più tardi di aiutare mediante iscrizioni l'intelligenza delle pitture, è abbondantemente provato. Lo stile delle miniature ci riporta ad un tempo relativamente antico. Se si riflette quanto presto dal tempo di Costantino, e anche prima di lui, andasse perduto (senza parlar d'altro) il senso per la giustezza delle proporzioni e la bellezza del panneggiamento, non si potrà fare a meno di ascrivere, se non queste miniature stesse, almeno l'originale da cui son tratti piuttosto al 4° che al 5° secolo.

La rappresentazione scostandosi di molto dalla forma della leggenda quale ci è nota per tradizione letteraria, presenta alcune difficoltà nella sua spiegazione. Le due scene della presa e dell'uccisione di Dolone son poste senza alcuna divisione l'una accanto all'altra sullo stesso piano. Sulla parte sinistra vediamo l'esploratore, come sulla nostra tazza (R, 1), completamente coperto dalla pelle di fiera, nel momento in cui egli cadendo a terra con gesto supplichevole vien da Ulisse con ambedue le mani afferrato pel capo. Diomede, che qui porta una lancia, e nella scena di destra una spada, se ne sta lì tranquillamente, soltanto stende la destra verso Dolone, il che potrebbe intendersi quasi egli volesse respingere le sue preghiere per ottener la vita. Sul lato destro lo scempio è già compiuto. La pelle di fiera, il turcasso e il cadavere spezzato del Troiano giacciono sul suolo. Ulisse tiene ancora con la sinistra il capo sanguinoso che ha testè reciso con la spada. L'atteggiamento di Diomede non è chiaro. Si può intender in questa maniera, che cioè egli, dopo compiuta per parte sua l'opera sanguinosa, rimette la spada nel fodero. Ma tutt'altro potrebbesi aspettare che veder qui espresso questo punto dell'azione. E, anche interpretata così,

la posizione dei due eroi rimane inintelligibile. Pertanto sembrami più verosimile un'altra spiegazione, dalla quale ricevono luce anche certi punti singolari della scena di sinistra.

L'attitudine tranquilla di Diomede in contrapposizione a quella animata di Ulisse può accennare a questo, che il primo sia mosso a compassione dalle preghiere di Dolone, del che Ulisse collo sdegnoso levar del capo sembra mostrare la sua scontentezza. Ma quando questi con furore sfrenato fa a pezzi nel modo più orribile il cadavere dell'ucciso, Diomede non può più contenere il suo sdegno e sguaina la spada per punire questa scelleraggine.

Dell'ostilità che regnava tra i due eroi ci dà notizia la leggenda più tarda, anche rispetto ad un'altra occasione. Quando Diomede e Ulisse col Palladio rapito a Troia ritornavano per via sotterranea al campo, quest'ultimo tentò di uccidere dalle spalle il suo compagno, ma da Diomede fu respinto colla spada sguainata e pel resto della via costretto a camminare innanzi a lui (Conon *narrat.* 34; Servius *ad Aen.* II 166). Forse il fatto rappresentato nel nostro dipinto fu quello che spinse l'offeso Ulisse a coglier quella favorevole occasione di vendicarsi del suo rivale.

Particolare interesse desta la figura che si scorge in aria sopra i due Greci. La iscrizione (ἡ νύξ) la designa come la personificazione della notte che ravvolge nell'oscurità l'avvenimento. La stessa figura s'incontra di nuovo nella pittura seguente del codice Ambrosiano, nella quale è effigiata la sorpresa di Reso. Essa dalle nubi espresse soltanto con poche linee volge lo sguardo giù verso terra, atteggiamento attribuito spesso agli dei non solo in queste pitture, ma anche su antichi affreschi.

Le rappresentazioni figurate della notte non sono così rare come K. O. Müller (*Handbuch* § 400, 6) e L. Stephani (*Ausruhender Herakles* p. 29 n. 4) hanno creduto. Noi ne conosciamo le seguenti rappresentazioni su cui non cade dubbio [1]:

a. *Nyx* con *Hypnos* e *Thanatos* sulle braccia. Sulla cista di Cipselo in Olimpia. Paus. V 18, 1.

b. Statua di bronzo di Rhoikos. Paus. X 38, 3.

c. Statua portata nella pompa del re Antioco Epifane. Polyb. framm. XXXI 1, 3.

d. e. Sui bassorilievi della colonna traiana. Pistolesi, *Colonna Trajana* tav. 19 e 75 = Froehner, *La colonne Trajane* tav. 62 e 181. La figura dell'ultima rappresentazione ancora ingrandita nella tav. IV.

f. Nella pittura Ἡρακλῆς ἐν σπαργάνοις. Philostr. iun. c. 5 p. 118, 27 ed. Jacobs; cf. Philostr. sen. I 2.

g. h. Nelle pitture del codice milanese dell'Iliade. Ang. Mai tav. 34 (= *Ann. d. Inst.* 1875 tav. d'agg. R, 2) e tav. 35.

i. Pittura d'un manoscritto greco della biblioteca Vaticana. Montfaucon, *Palaeogr. gr.* p. 13 = *Antiqu. expl.* I, 2 tav. 214, 1 = D'Agincourt, *Denkmaeler der Malerei* tav. 46, 1 = Millin, *Gal. myth.* tav. 89, 353 = Guignaut, *Réligions de l'antiquité* tav. 150, 333.

k. Pittura d'un altro manoscritto greco della stessa biblioteca. D'Agincourt l. c. tav. 62, 4.

[1] La spiegazione data dallo Stephani (*Ausruhender Herakles* p. 29, 4) al rilievo del cippo del museo Chiaramonti (Pistolesi *Vatic. descr.* t. IV tav. 37) io non posso approvare per ragioni che in altro luogo voglio esporre. Parimente è stata tralasciata una quantità di figure vascolari il cui significato è incerto (p. es. Hirt *Bilderbuch* tav. 26, 14. *Élite céram.* t. II tav. 2) e di gemme (p. es. Montfaucon *Antiqu. expl.* I 2 tav. 214, 2). Le non rare rappresentazioni di una donna con due figli sulle braccia esigono speciali ricerche.

Dobbiamo però fare una distinzione tra i monumenti ne' quali la dea conosciuta per le cosmogonie apparisce rappresentata per se stessa, e quelle in cui essa viene aggiunta ad una rappresentazione più grande per indicar colla sua figura che l'azione si compie durante l'oscurità della notte. Mentre le prime ci si presentano sin dai tempi più antichi (*a. b*), le ultime (*d-k*) appartengono ad un periodo molto posteriore, quando sentivasi il bisogno di maggior verità nelle rappresentanze. Ne' tempi più antichi l'arte si sarà contentata di significare nella maniera semplice e pur intelligibile che abbiamo notato nella tazza illustrata di sopra (cf. p. 308) che un avvenimento compiesi nell' oscurità della notte. In altri monumenti una civetta serve allo scopo di denotar la notte. Così p. es. su d'un vaso a rilievo della collezione Gargiulo, dove sono espresse le imprese d'Ercole. In questo nella scena del rapimento di Cerbero l'oscurità del mondo sotterraneo è significata da una civetta che si trova al disopra del cane (*Bull. d. Inst.* 1864 p. 238 n. 13, disegno nell'apparato dell' Instituto).

Più tardi nelle pitture la figura della *Nyx* sembra divenuta un simbolo costante di avvenimenti notturni. Sappiamo invero, come al pennello di un Apelle e di altri sia riuscito di esprimere i diversi effetti di luce, il chiaroscuro e la luce notturna, del che i due Filostrati ci hanno lasciato evidenti descrizioni [1]. Ma insieme con questi più alti risultati della pittura antica rimaneva predominante l'antico costume di esprimer la notte soltanto per via di simbolo, e ce ne dà una

[1] In questa questione tanto discussa io con piena persuasione mi metto dalla parte di Brunn; cf. la sua eccellente trattazione *Die philostratischen Gemälde gegen Friederichs vertheidigt*, nel IV vol. di suppl. dei *Iahrbb. f. klass. Philol.* p. 226 segg.

prova un passo di Filostrato seniore (*Imagg.* lib. I c. 2) *γέγραπται δὲ ἡ νὺξ οὐκ ἀπὸ τοῦ σώματος, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ καιροῦ* cf. Philostr. iun. c. 5 (= *f*). Nella maggior parte delle rappresentazioni ricordate la figura della *Nyx* apparisce con tutti gli attributi di Selene, la quale ha presso a poco il medesimo significato. Ma in nessun monumento tutti questi attributi le son dati ad un tempo. Essa è trasportata su d'un carro (*m*) come Selene, e come questa porta una fiaccola (*f. i*) e un manto svolazzante ad arco sopra il capo (*d. e. i. k*). Una volta soltanto la vediamo in piè in tutta la figura (*i*) con l'iscrizione ἡ νυξ, più spesso colla parte superiore del corpo sporgendo dalle nubi o di dietro rupi abbassa lo sguardo verso il fatto che si compie di notte (*d. e. g. h. k*). Da tutte queste immagini della notte distinguesi la figura delle due miniature ambrosiane (*g. h*) non solo per avere il capo velato, il quale concetto rinviensi di quando in quando nelle immagini di Selene, ma sopratutto per le grandi ali, che ci saremmo dovuto aspettare d'incontrare più spesso, dacchè Euripide stesso ha cantato di loro (*Orest.* v. 174 sgg.):

πότνια, πότνια νύξ,
ὑπνοδότειρα τῶν πολυπόνων βροτῶν,
ἐρεβόθεν ἴθι, μόλε μόλε κατάπτερος
τὸν Ἀγαμεμνόνιον ἐπὶ δόμον.

Sarebbe stato inoltre assai conveniente il dar le ali alla *Nyx* come erano proprie delle sue figlie, le Furie (Eschilo *Eum.* 322 ecc. Euripide *Herc. fur.* 822 ecc.). Ma era ugualmente naturale che queste ali venissero tralasciate, quando si volle ravvicinare l'immagine di questa dea a quella di Selene.

Si richiami a memoria un' enigmatica pittura di un' anfora panatenaica, nella quale una figura quasi perfettamente uguale a quella di cui trattiamo con nuvole chiaramente espresse è collocata sopra una strana scena di rapimento: *Mon. d. Inst.* vol. VI tav. 10 = Noël des Vergers *la Étrurie et les Étrusques* III tav. 5 = Welcker *A. D.* V tav. 21. Questa singolare analogia viene a sparire per quanto vien detto nel catalogo della collezione Des Vergers (Paris 1867 n. 99 p. 21), alla quale prima apparteneva questo vaso. Secondo esso tutta la pittura relativa di un lato, ad eccezione dei cavalli, è una moderna invenzione di un fantastico restauratore.

Vi sono ancora due particolarità nella nostra pittura che meritano d'esser specialmente rilevate. Primo, che le due scene successive son poste immediatamente l' una accanto all'altra sul medesimo piano, in secondo luogo che le membra spezzate di Dolone sono espresse con tutta la verità e che non è stato neppure omesso il sangue scorrente dalle ferite. Sotto ambedue i rapporti questa miniatura ci porge una prova manifesta che le descrizioni dei Filostrati tanto spesso combattute son fondate sulla osservazione di reali opere d'arte. Tale analogia può tanto maggiormente apprezzarsi, in quanto che le pitture del manoscritto milanese secondo ogni probabilità non son molto lontane dal tempo in cui furon composte le accennate descrizioni. I due Filostrati vissero in sul principio del terzo secolo dopo Cristo, queste miniature poi appartengono verosimilmente al quarto secolo, e gli originali donde furon ritratte possono in parte riferirsi ad un tempo anche anteriore. Sin da quando la questione sull' esistere o no delle pitture filostratiche ha spinto a ricercarne nel campo dei monumenti a noi conservati le analogie

(H. Brunn, *die philostratischen Gemälde* etc. p. 238 segg. e dello stesso *Zweite Vertheidigung der philostratischen Gemälde* nei *Jahrbb. f. class. Philol.* 1871 p. 23 segg.), sonosi moltiplicati gli esempi della combinazione di differenti scene nella stessa composizione. Le pitture murali di Pompei hanno già somministrato alcune notevoli analogie (cf. C. Robert, *Archaeol. Zeit.* 1875 p. 139), nelle quali tuttavia questa combinazione è più o meno facilitata da un fondo architettonico o di paesaggio. Non potrebbe di certo eseguirsi con maggior semplicità e quasi direi ingenuità che nella nostra pittura.

Più importante è la circostanza che lo sbranamento del cadavere di Dolone sia ritratto con una esattezza di cui sin qui non s'era trovato esempio in pitture antiche (Brunn, *Philostrat. Gem.* p. 218 seg. *Zweite Vertheid.* p. 15). Questa è la prima analogia evidente e indiscutibile che vi si ravvisi con alcune descrizioni di Filostrato, nelle quali ci vengono rappresentati corpi fatti a pezzi e brani e ricoperti di sangue, e con ciò ci vien somministrato un nuovo argomento per provare che la condanna contro le opere dei due retori fu pronunziata troppo precipitosamente.

Non possiamo chiuder queste ricerche senza fare una breve menzione di un rilievo d'un vaso d'argento trovato a Berthouville, il quale a torto è stato tolto fuori dal ciclo dei monumenti di cui qui si tratta (Overbeck *Bildwerke* p. 418). Questo vaso, pubblicato per la prima volta da Le Prévost, *Mémoire sur la collection de vases antiques trouvée à Berthouville* tav. 10 p. 39, e di poi da Raoul-Rochette *Monum. inéd.* tav. 53 = Overbeck *Gallerie* tav. XXIV, 4 p. 589, apparteneva evidentemente insieme con tutti gli altri al tesoro d'un tempio di Mercurio Augusto. Una parte consiste in doni

votivi, un'altra in utensili del culto, e questi ultimi sembrano tutti di mano di un solo artista. Ciò vale specialmente per le due olle (*praefericula*) copiate presso Prévost nella tav. 4 e 10, le quali tanto per la grandezza come per l'esecuzione tecnica si rassomigliano completamente, ed evidentemente dovevan far riscontro l'una all'altra. Le rappresentazioni quivi effigiate si riferiscono tutte agli avvenimenti della guerra troiana. Quelle poste nel collo stanno inoltre sia pel contenuto come per la composizione in più chiara scambievole relazione. Rappresentano esse il ratto del Palladio e la presa di Dolone, e quindi le geste dei medesimi eroi, l'una e l'altra compongonsi di due figure separate da un altare nel mezzo, mancando lo spazio per più persone. Questi stessi argomenti estrinseci non consentono di dubitare che la rappresentazione in discorso debba riferirsi alla leggenda di Dolone. Inoltre tanto l'esploratore troiano come Ulisse sono con perfetta evidenza caratterizzati quello dalla pelle di lupo, questo dal *pilos* e dal corto chitone. La mancanza di Diomede si spiega sufficientemente colla ristrettezza dello spazio e la tendenza di avere due rappresentazioni corrispondenti. I gesti delle due figure corrispondono molto bene alla situazione, poichè Dolone col movimento della destra dimostra grande attenzione ed aspettazione, mentre Ulisse anche con la destra lo invita a se [1].

[1] Diverso è il gesto della nota statuetta marmorea nel museo archeologico della Marciana di Venezia (Valentinelli *marmi scolpiti* tav. 18 = *Museo S. Marco* tav. 32 = Clarac *mus. de sculpt.* tav. 831, 2088), la quale da Welcker, *A. D.* II p. 182 a torto è stata attribuita a questo ciclo di leggende, ma rappresenta piuttosto Ulisse che penetra nel tempio d'Atena a Troia (cf. O. Jahn, *Philologus* I p. 51): Ulisse guarda sospettoso verso una parte per esser più sicuro da una scoperta o una sorpresa, ma non prende di mira un punto determinato che egli tenti di raggiungere.

Finalmente per ciò che riguarda l'altare collocato tra loro, esso accenna ad un cangiamento del luogo, che sembra già espresso nella tragedia d'Euripide colle parole che Ettore dice a proposito di Ulisse (v. 507 segg):

ἀεὶ δ' ἐν λόχοις εὑρίσκεται
Θυμβραῖον ἀμφὶ βωμὸν ἄστεως πέλας
θάσσων —.

Stante le poche notizie che possediamo intorno al modo in cui la poesia ha trattato nei tempi posteriori questa leggenda, non possiamo più determinare da quali fonti poetiche abbia attinto l'artefice di questo vaso.

Nel corso di questa ricerca abbiamo toccato tutti i monumenti di cui credevamo potere asseverar la relazione con la leggenda di Dolone, rifiutandone alcuni aggiunti da altri e accettando di nuovo alcuni che a torto ci sembravano esclusi. Ora ci resta d'aggiungere al fine una lista delle rappresentazioni di cui ci siamo valsi:

1. *Kylix* di Eufronio. Overbeck, *Bildw.* p. 413 n. 38. *Mon. dell'Inst.* II tav. 10A = Overbeck, *Gallerie* tav. 17, 2.

2. Cratere di Pisticci nel Museo britannico n. 1435. Overbeck n. 41. *Bull. napol.* I tav. 7 = Overbeck *Gall.* tav. 17, 4.

3. Tazza del museo imperiale di Pietroburgo n. 879. *Ann. dell'Inst.* 1875 tavv. d'agg. Q 1, 2, R, 1.

4. Tazza corinzia con la figura sola di Dolone, aggiunta ad un combattimento d'eroi. *Ann. dell'Inst.* 1862 tav. B.

5. Anfora della raccolta Lamberg. Overbeck n. 40, Laborde I tav. 88.

6. Overbeck n. 39. Tischbein, *Homer nach Antiken* fasc. IX = Inghirami *Gall. omerica* I tav. 105.

7. Pittura del codice ambrosiano. Ang. Mai, *Iliad. fragm. cum pict.* tav. 34 = *Ann. d. Inst.* 1875 tav. d'agg. R, 2.

8. Vaso d'argento trovato a Berthouville, oggidì nella biblioteca nazionale di Parigi. Chabouillet, *Catal. général des camées de la bibl. imp. Paris* 1858 n. 2805. Le Prévost *Mémoire* etc. tav. 10 = *Raoul-Rochette* Mon. inéd. tav. 53.

9. Gemma del duca di Blacas. Cades, *Impronte gemmarie* vol. XXIX n. 61. Overbeck n. 43 tav. XVI.19.

10. Cades l. c. n. 62. Replica di poco valore del n. 9.

11. Cades l. c. n. 63. *Ann. dell'Inst.* 1875 tav. d'agg. Q, 3.

12. Toelken, *Erklärendes Verzeichniss der Berliner Gemmensammlung* IV 349. Overbeck *Gall.* tav. XVI 9.

13. *Ann. dell'Inst.* 1875 tav. d'agg. Q, 4.

T. Schreiber.

Postilla alla p. 168 *degli Annali* 1874.

Il sig. Gustavo Hirschfeld richiamò la mia attenzione sopra un altro oggetto corrispondente ai frammenti di bronzo trovati a Moritzing, cioè sopra una situla proveniente dagli scavi della Certosa presso Bologna. Lo stesso Hirschfeld l'ha descritta nell'*Archaeol. Zeitung* 1872, p. 10 seg., e Brizio la giudicò di già consimile ai frammenti di Matrai (*Bull.* 1872, p. 210 seg.).

Conze.

Postilla alla dissertazione: *Laocoonte ed i suoi figli in pittura pompeiana.*

Il gruppo vaticano di Laocoonte non può in alcun modo essere stato eseguito sotto l'impero di Tito propriamente parlando, vale a dire dopo la morte di Vespasiano: giacchè Plinio dedicò i suoi 36 libri *(praef.* 17) a Tito, ivi (1), come nel passo riferibile al Laocoonte, chiamato *imperator*, nell'a. 77 o 78 *(praef.* 3: *sexiesque consul)*, cioè mentre Vespasiano era ancora in vita. Ed anche volendo credere aggiunto posteriormente quel passo, per la quale supposizione peraltro non havvi alcun motivo, bisognerebbe riflettere che nel frattempo fra l'avvenimento al trono di Tito Cesare e la morte di Plinio, cioè fra' 23 Giugno e 24 Agosto 79, non sarebbe potuta terminarsi una tale opera d'arte. Così per chi vuol riconoscere nel *consilium* di Plinio il consiglio di stato, non rimane altro che attenersi al fatto attestato da Svetonio (*Tit.* 6), che già sotto Vespasiano Tito era quasi correggente, e come tale, se avesse esistito a quell'epoca un consiglio di stato, forse se ne sarebbe potuto valere.

A. Mau.

INDICE DELLE MATERIE

I. TOPOGRAFIA.

II. MONUMENTI.

III. OSSERVAZIONI

Intorno ad un campanellino d'oro trovato sull'Esquilino ed all'uso del suono per respingere il fascino: *L. Bruzza* p. 50-68. — Sul mito di Troilo (Mon. vol. X tav. XXII): *T. Schreiber* p. 188-210. — Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica (Mon. vol. X tav. XXIV tavv. d'agg. HI): *W. Helbig* p. 221-253. — Il mito di Dolone (tavv. d'agg. Q, R): *T. Schreiber* p. 299-325.

TAVOLE D'AGGIUNTA

A. Pianta d'Alessandria.

B. Dipinto pompeiano rappr. Marte e Venere.

C. Testa di Bacco trovata a Roma.

DE. I frontoni del monumento delle Nereidi.

FG. Vaso appartenuto una volta al sig. Depoletti.

H. Frammenti di vasi trovati a Ninive.

I. (1) Scimia di ambra trov. a Palestrina; (2) vaso trov. a Gerusalemme.

KL. Paesaggi dipinti nella casa di Livia sul Palatino.

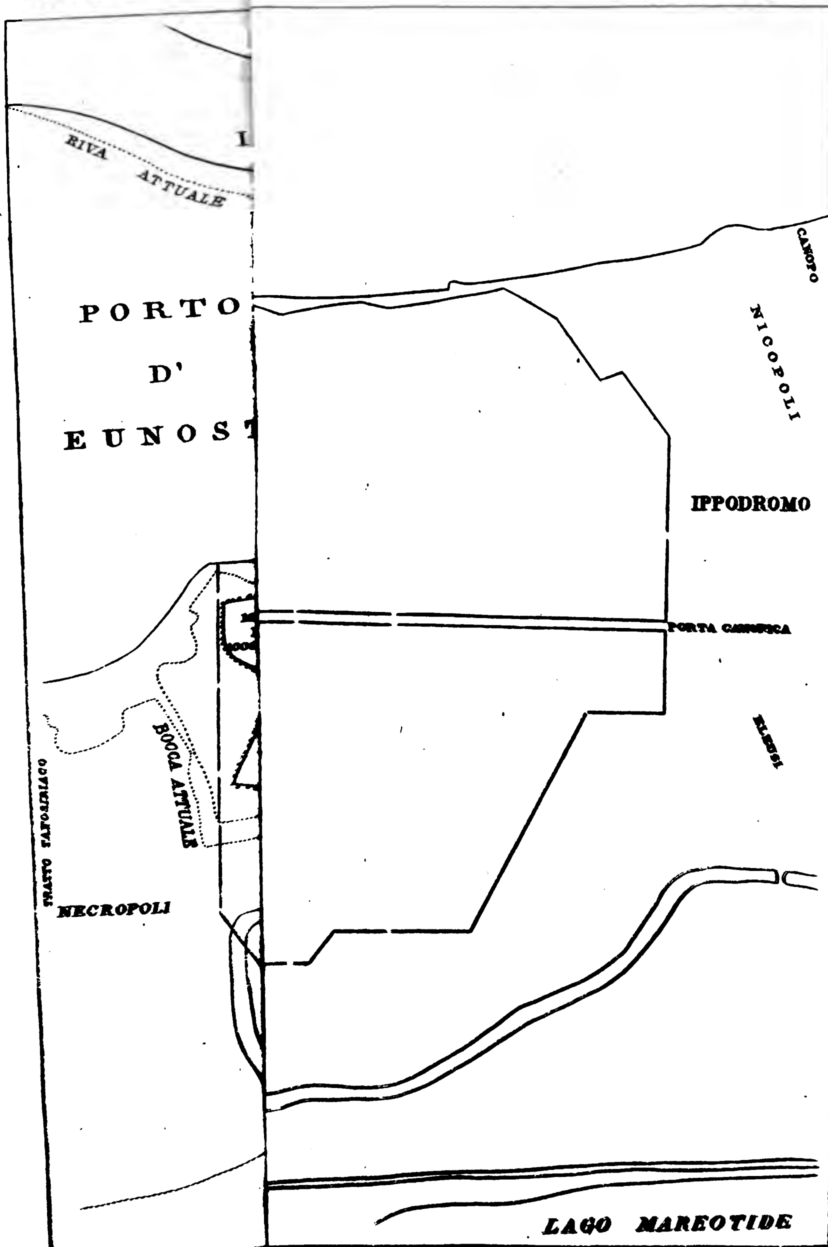
M. *a* Frammento di tavola iliaca, esistente a Taranto; *b* frammento della tavola iliaca capitolina.

N. Tazza a rilievi riferibili all' Odissea trovata a Corneto.

O. Dipinto pompeiano rappr. la morte di Laocoonte.

P. Rilievo arcaico di Atene.

Q. R. Monumenti riferibili al mito di Dolone.



Dal Kiepert, Zur Topog











1



2

b



a






FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 876 177

